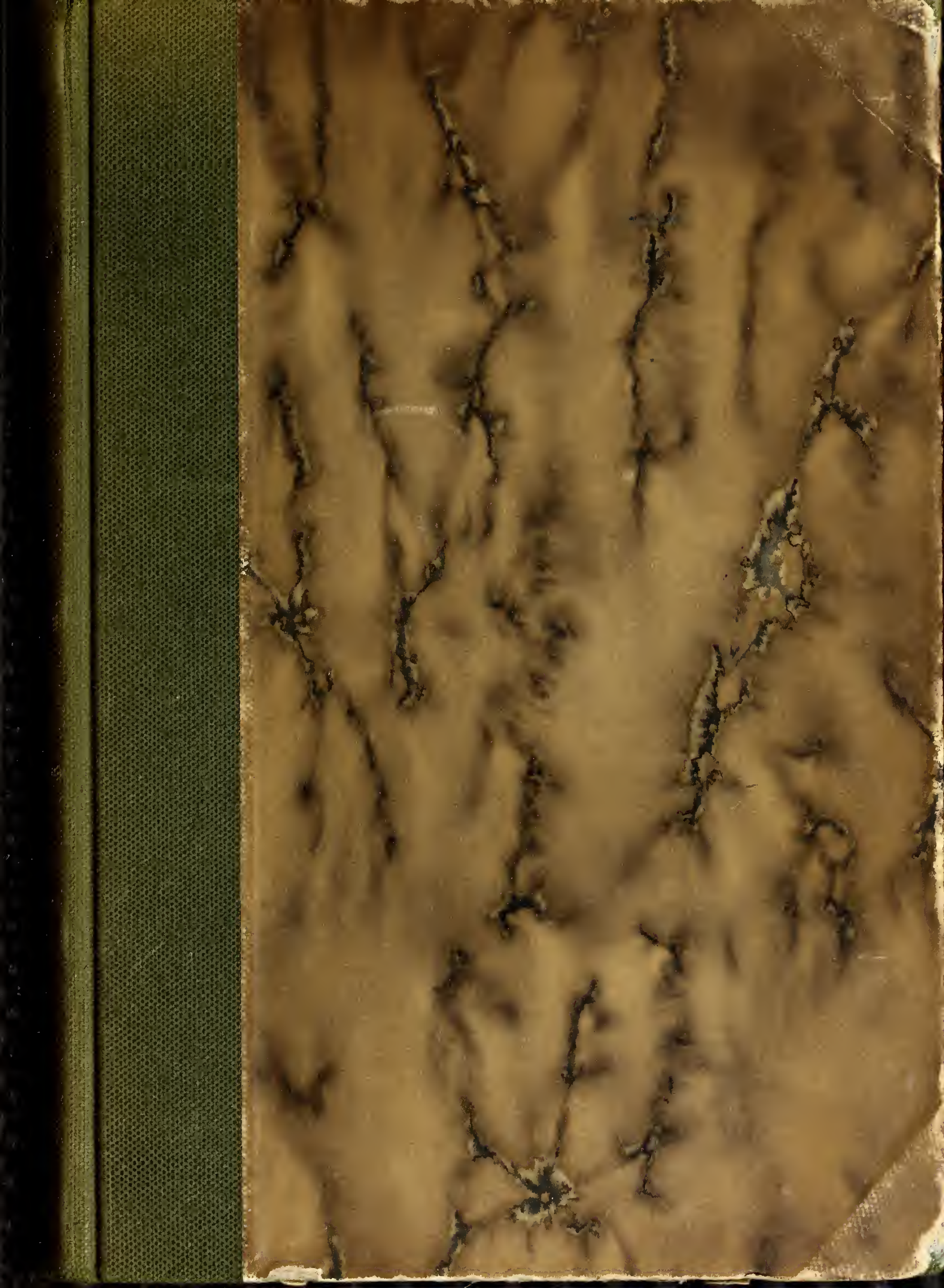


23 Frey, Carl. Il Libro di Antonio **Billi** esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze. 104 pp. transcription and crit. commentary of art historical source on Florentine artists. Chronologically between Ghiberti and Anonimo Magla-becchiano. 8vo. Berlin 1892. Rare. $25.00

Cellini, B., Abhandlun
mit Parallelstellen
zig 1867.Mit 1 Bildn
** Von größter Selte

77 Erzhausen (Krs.Darmsta
Karte u.1 Taf.(Hess.
78 Etzel, A.v., Die Ostse
risch.Leipzig 1859.5

16 **(Michiel,** Marcantonio) Der Anonimo Notizie d'Opere del Disegno). ed. by Theod translation, notes, index. 8vo. Wrpps. Vienna geschichte).
Frimmel's notes on the works of art described

aanleiding van
370 pp. text, e
after Italian art
The Hague 19
A thoroughly
Italy, and as a

Libro di A. Billi
Cellini, Trattati
Anonimo Magliabecchiano

IL LIBRO

DI ANTONIO BILLI

ESISTENTE

IN

DUE COPIE NELLA BIBLIOTECA NAZIONALE
DI FIRENZE.

HERAUSGEGEBEN

VON

CARL FREY.

BERLIN.

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG.

1892.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Avvertimento.

Die Compilation des Anonymus Magliabechianus über die Künstler des Alterthumes sowie des 13. bis 16. Jahrhunderts in Italien, hauptsächlich in Florenz, welche ich zum ersten Male in einer vollständigen Ausgabe, gleichzeitig mit der vorliegenden, den Fachgenossen biete, hat für die neuere Kunstforschung, von ihrem Inhalte abgesehen, auch desshalb Werth, als ihr Verfasser in einzelnen Randnoten eine Reihe von Vorlagen theils mit Namen anführt, theils indirekt andeutet, welche er für seine Arbeit ausgeschrieben bezüglich eingesehen hat. Unter den Quellen für den zweiten Theil von Cimabue bis Michelangelo nennt der Anonymus mehrfach „il libro di Antonio", an zwei Stellen „il libro di Antonio Billi", dessen Inhalt er fast vollständig, bisweilen wörtlich, meist jedoch, wie es scheint, in selbständiger Reproduktion aufgenommen hat. Aus diesem Umstande und, weil der Autor daneben noch andere Gewährsleute gehabt hat, kann die Handschrift des Anonymus Magliabechianus ebensowenig eine Kopie des libro di Antonio Billi genannt werden wie die Vite Vasari's, der das „Buch", freilich ohne es zu nennen, gleichfalls ausgiebig verwerthet hat.

G. Milanesi, welcher im Jahre 1876 (Archivio storico Italiano Serie III. XVI. p. 226 seq.) einige auf Lionardo da

Vinci und Michelangelo Buonarroti bezügliche Stücke des Anonymus (nicht sonderlich exakt) abgedruckt hat, dann in der Sansoniausgabe Vasari's sich mehrfach auf diesen Autor beruft, hat meines Wissens zum ersten Male auf das „Buch Antonio's Billi" als Vorlage des Anonymus aufmerksam gemacht, ohne freilich zunächst seine Existenz nachweisen zu können. Herr von Fabriczy hat dann unter Beihilfe Milanesi's zwar nicht die Originalhandschrift Billi's, wohl aber zwei Kopien derselben aufgedeckt, welche in der Nazionale von Florenz befindlich, bereits seit längerer Zeit den Forschern als nicht gerade wichtige Quellenschriften zur Kunstgeschichte, aber nicht in ihrem Verhältnisse zu Antonio Billi bekannt waren, da in ihnen jeder Hinweis auf das zu Grunde liegende Original fehlt. Der Text dieser beiden Kopien liegt in einem jüngst im Archivio storico (1891 Serie V Tomo VII) erschienenen Aufsatze des Herrn von Fabriczy vor.

Ich selbst bin, unabhängig von Milanesi und von v. Fabriczy, zu der gleichen Erkenntniss gelangt, welche ich in der von mir längst versprochenen Ausgabe des Anonymus Magliabechianus in entsprechender Weise, zunächst ohne Abdruck der Texte, zu verwerthen beabsichtigte.*) Die Mangelhaftigkeit aber der während der Drucklegung meiner Ausgabe veröffentlichten von Fabriczy'schen Version Billi's, der Umstand, dass von Fabriczy (resp. Milanesi) doch nicht eingehend genug von dem oder den Verfassern und ihren Elaboraten gehandelt hat, dass meine Untersuchungen weiter gehen, haben mich bestimmt, meine Absicht zu ändern und nun

*) Noch im Jahre 1886 (*vid.* V F. III p. 115) kannte ich nur die eine Handschrift Petrei's, die ich damals irrthümlich für eine Compilation aus dem Anonymus Magliabechianus und Vasari erklärt habe. Erst Herbst 1887 lernte ich den codex Strozzianus und damit den wirklichen Zusammenhang der beiden Schriften als Kopien des libro di Antonio Billi kennen.

meinerseits eine neue und, wie ich hoffe, in historisch-philologischer Beziehung exaktere Ausgabe der Billikopien nach meinen Abschriften der Originale in Florenz in dem vorliegenden Büchlein zu geben. Beide Ausgaben, die des Anonymus wie der Billiabschriften, bilden ein Ganzes, die eine den nothwendigen Apparat zur anderen und umgekehrt. Sie desshalb auch äusserlich als eine, vielleicht durch einen gemeinsamen Titel, zu kennzeichnen, erschien mir gleichwohl nicht räthlich. Gewisse unbedeutende Unebenheiten meines Commentares zum Anonymus Magliabechianus, besonders in den Anfangsparthien, finden dadurch ihre Erklärung bezüglich Erledigung. Mein Verfahren hinsichtlich der Textbehandlung ist das aus meinen früheren Ausgaben bekannte. In Betreff der Abkürzungen verweise ich auf den Anonymus. Der Verlagsbuchhandlung Müller-Grote gebührt aber mein ganz besonderer Dank dafür, dass sie auf das Bereitwilligste die ursprünglich gesteckten Grenzen dieses Unternehmens ohne Rücksicht auf die dadurch bedingte Erhöhung von Kosten und Arbeit erweitert hat.

Il libro di Antonio Billi liegt, wie erwähnt, in zwei Kopien vor. Die Originalhandschrift ist, soweit unsere Kenntniss reicht, verschollen, doch ist nicht ausgeschlossen, dass sowohl sie wie noch andere Abschriften und Excerpte aus den bisher wenig geordneten und benutzbaren Handschriftbeständen der Nazionalbibliothek von Florenz zum Vorschein kommen können. Beide Abschriften stammen aus der Bibliothek der Strozzi. Der Schreiber der einen (codex Magliabechianus Classe XXV Nro. 636) ist unbekannt. Nach ihrer Provenienz wird diese Handschrift passend Codex Strozzianus — Strozzianus — genannt. Der Verfasser der zweiten Abschrift (codex Magliabechianus Classe XIII Nro. 89) ist der in litterarischer Beziehung bekannte Canonicus von St. Lorenzo, später von Sta. Maria del Fiore, Antonio Petrei gewesen —

daher codex Petrei — Petrei — bezeichnet.*) Beide Kopien mögen ungefähr gleichzeitig, doch von einander unabhängig, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lange nach der Niederschrift des Originales, aber auch nach der des Anonymus Magliabechianus abgefasst worden sein. Die Entstehungszeit des Strozzianus ist nicht genauer zu bestimmen, doch deuten palaeographische Merkmale auf das 7 te (auch 8 te Jahrzent) des Cinquecento, nach dem Erscheinen der Vite Vasari's (II), die der Verfasser jedoch nicht gekannt resp. nicht benutzt hat.

Strozzianus wie Petrei sind Miscellenhandschriften. Der Strozzianus ein codex von 117 Blättern in Quartformat besteht aus 9 von verschiedenen Händen zu verschiedener Zeit geschriebenen Stücken. Ob diese in der Strozziana oder nicht vielmehr nach ihrem Uebergange in die Magliabechiana (also seit 1755) zu einem Bande vereinigt und foliirt worden sind, mag dahinstehen. Von dem Inhalte dieses bis zur Neuzeit meines Wissens so gut wie unbekannten Handschrift**) hebe ich hervor Nr. 1: Copia del parlamento del anno 1433 al 34 leuato dal libro di ppa martino di cosimo de medici: doue fcriueua e suoi ricordi diportãza — Blatt 1—12. (Blatt 13. 14 sind leer.) Nr. 2: Ein Stück Florentiner Geschichte vom Jahre 1494, die cacciata der Medici betreffend. — Blatt 15. 16. (Fol. 17. 18 leer.) Nr. 4: Excufatione di ppa Leone con li 8 di pratica: qn˜ nel 15 mãdo la fue

*) Von Fabriczy (resp. Milanesi) hat überzeugend nachgewiesen, dass die Kopien weder aus dem Anonymus Magliabechianus noch die eine aus der anderen entstanden sind, vielmehr auf ein gemeinsames Original, das libro Billi eben, zurückgehen. Ich verzichte also auf die Wiederholung dieser Darlegung, zumal da jeder Leser meiner Ausgaben diese Thatsache sofort aus der Vergleichung der Texte erkennen wird.

**) Baldinucci scheint den codex nicht gekannt zu haben. Von Neueren hatte ihn Janitschek nur flüchtig gesehen.

gente in lombardia. — Blatt 26—29. (Fol. 30—35 leer.) Nr. 9: Bellum mediolanense Bernardi Oricellarij. — Blatt 106 —117. — An die 6te Stelle (Fol. 73—85) gehört die Kopie des libro Billi in der schönen gleichmässigen Schrift eines Kalligraphen, wie es scheint. Darauf folgen von Blatt 86—92 (nicht 93b.) andere sehr flüchtig und schlecht geschriebene Künstlernotizen, die mit dem libro Billi in keinem Zusammenhange stehen (*vid.* unten p. 98).

Der codex Petrei ist ein von Antonio Petrei stellenweis recht nachlässig, wie es scheint, aber in einem Zuge geschriebener Octavband von 110 Blättern.*) Fol. 1 enthält das Verzeichniss des bunten Inhaltes. Von fol. 38b bis fol. 51b geht die Abschrift des libro Billi, danach topographische Notizen über die Monumente in Florenz, wie solche seit dem 16. Jahrhundert besonders beliebt waren, im Stile des Memoriale Francesco's Albertini, nur vollständiger und unter starker Benutzung Vasari's. Es hat den Anschein, als ob „das Buch Antonio's Billi" mit besonderer Rücksicht auf diese Zusammenstellung, gleichsam als Vorarbeit zu derselben, von Petrei kopirt worden sei. Die Abfassungszeit des Bandes ist annähernd zu fixiren: Pag. 85a steht das Datum: Di roma alli 22 di maggio 1541. Ein Bericht über die rotta dalgieri (p. 20a) schliesst (p. 23a) alli 9 di diciembre 1542. P. 106a heisst es in ecc^{a} S^{ti} Laurentj flor̃ in Die Refurrectionis Dñi X^{a} aprilis 1547; p. 15b di parigi il di X di giennaio 1558. P. 90a steht ein Bericht über das conclaue nelquale fu creato Papa Pio V lanno 1564 (sic. für 1566). P. 56b erwähnt Petrei das Martyrium des Titelheiligen in St. Lorenzo, eine Freskomalerei Angelo Bronzino's, begonnen

*) Baldinucci hat ihn benutzt unter Ueberschätzung seines Inhaltes (Vita Nanni's di Banco und Verrocchio's); ferner kennen ihn Janitschek, Semper u. a. m.

1565 und 1567 noch nicht vollendet; p. 57b den Neptunsbrunnen auf dem Signoriaplatze, der innerhalb der Jahre 1564 und 1575 gearbeitet wurde. Die Kopie Petrei's zeigt endlich mehrfach Benutzung der Vite Vasari's, die 1568 im Druck erschienen sind; aber ich habe bereits (p. 106) die Vermuthung ausgesprochen, dass Petrei das Manuscript von 1568, nicht das fertige Buch vor Augen gehabt haben kann, daneben die erste Ausgabe Vasari's zu Rathe gezogen hat. Am 16. Januar 1570 starb Petrei. Der codex Petrei, speziell die Kopie Billi's und die topographische Zusammenstellung möchten also innerhalb der Jahre 1564 oder 1566 und 1570 entstanden sein. Vielleicht dass der Tod Petrei am weiteren Compiliren gehindert hat.

Strozzianus und Petrei bieten also, wie man sieht, keinen Anhalt für die Datirung des libro Billi. Sie sind allem Anscheine nach von litterarisch gebildeten Leuten gleichsam für den Privatgebrauch*), zur eigenen Belehrung resp. Unterhaltung abgeschrieben worden und keineswegs mit der Treue, dass eine sichere Rekonstruktion des Originaltextes mit ihrer Hilfe jetzt schon möglich wäre; denn beide divergiren formal wie inhaltlich auf mannigfache Weise voneinander. Aus diesem Grunde habe ich mich mit der Gegenüberstellung beider Versionen begnügt.

Verglichen mit dem Petrei, scheint der Strozzianus noch die verhältnissmässig beste Textredaktion zu gewähren, denn der Anonymus Magliabechianus, welcher früher als der Strozzianus entstanden ist, hat trotz aller Umformungen einen dem Strozzianus näher wie dem Petrei stehenden Text. Das hat auch von Fabriczy in seinem Abdrucke erkannt, um so unbegreiflicher, dass er den Petrei an erster Stelle gibt, ihn

*) Der Strozzianus scheint von einem Kalligraphen oder gewohnheitsmässigen Abschreiber verfasst zu sein, aber auch wohl im Auftrage eines unbekannten Privatmannes aus Florenz.

auch am ausführlichsten kommentirt. Speziell die Anordnung der Künstler scheint genau derjenigen des Originales zu entsprechen, wie auch der Anonymus (p. 121) zeigt. Leider ist der Strozzianus nur lückenhaft überliefert. Es fehlen in der Handschrift das Ende des ersten Abschnittes über die Maler von fra Filippo Lippi an und der Anfang der Vita Brunelleschi's, d. h. fol. 9—13 nach der ursprünglichen Foliirung; ferner bricht die Handschrift mitten im Leben Ghiberti's (p. 15 b) ab. Aus dem Fortlaufen der alten Blattzählung, ferner aus dem Umstande, dass die correspondirenden Parthien im Petrei und Magliabechianus über die Künstler von fra Filippo Lippi bis Brunelleschi (Anfang), unter Berücksichtigung der besonderen Eigenthümlichkeiten beider Autoren, genau den fehlenden Blättern 9—13 resp. den Notizen auf ihnen gleichkommen, ist zu schliessen, dass nicht nur der erste Theil, sondern der ganze Strozzianus ehedem so vollständig wie Petrei gewesen ist. Der Verlust der Blattlagen muss eingetreten sein, bevor die einzelnen Stücke zu dem jetzigen Sammelbande vereinigt, gebunden und nummerirt worden sind, denn die jetzige Foliirung ist intakt und nimmt auf die Lücken keine Rücksicht.*)

Codex Petrei ist bei weitem nachlässiger gearbeitet. Sein Verfasser kürzte bedeutend den Text des Originales; vielfach hat er Worte, dann den Index zu Beginn weggelassen. Zahlreiche Missverständnisse und Flüchtigkeiten, wunderbar entstellte Namen von Künstlern**) begegnen. Theilweise

---

*) Beim Einbinden ist als fol. 81 ein einzelnes weisses Blatt eingefalzt worden, das sich durch Farbe, Textur und Wasserzeichen von den übrigen 15 Blättern deutlich unterscheidet. Welchem Zwecke es dient, ob der Haltbarkeit des Bandes oder für Notizen eines Besitzers, etwa des Senatore Strozzi, ist nicht zu sagen.

**) Z. B. il Mea, Bonorio, Eliseo del Fino für Andrea Pisano. Benozzo Gozzoli, Maso Fiorentino etc.

finden sich Zusätze aus Vasari II, wie z. B. gleich zu Anfang der Passus über Andrea Tafi, den Petrei fälschlich, aber konstant (z. B. auch im Guida) Andrea Tassi nennt, wohl in Erinnerung an den bekannten Florentiner Holzschnitzer und -Intarsiator. Ganz besonders hat er die Disposition des Originales missachtet und eine der wunderlichsten und buntesten Anordnungen zu Stande gebracht, für die sich kaum ein plausibler Grund finden lassen möchte.*) Trotz alledem ist die Abschrift Petrei's in Ermangelung einer besseren Ueberlieferung werthvoll, da sie eben den Inhalt des Originales relativ vollständig wiedergibt.

---

*) Das krause Durcheinander ist vielleicht so entstanden: Petrei wollte sich über Brunelleschi, für den in Florenz ja zu allen Zeiten ein besonderes Interesse bestand, zumal da der Künstler für St. Lorenzo sehr in Betracht kam, genauer unterrichten und kopirte aus dem libro Billi zunächst die ihn betreffenden Ausgaben. Nach Absolvirung dieser Arbeit beschloss er noch den Rest Billi's anzufügen, verlor aber dabei alle Richtung und schrieb nun alles untereinander, wie es ihm in die Feder kam. — Ohne Rücksicht auf Petrei habe ich die originale, im Strozzianus erhaltene und auch vom Anonymus Magliabechianus trotz des erweiterten Programmes im Grossen und Ganzen beobachtete Disposition wieder hergestellt und beide Texte in paralleler Folge abgedruckt. Durch diesen eigenmächtigen Eingriff gewannen die Uebersichtlichkeit und Leichtigkeit der Quellenvergleichung und -Analyse. Der Vollständigkeit halber gebe ich aber hier die von Petrei beliebte Anordnung: Pag. 38b. Pippo di fere Brunellescho. — Pag. 40b. Andrea Tassi. — Pag. 41a. Cimabue. — Pag. 41b. Giotto. — Pag. 42a. Giottino. — Pag. 42b. Agnolo Gaddi. — Gaddo. — Taddeo Gaddi. — Donatello. — Pag. 44a. Lorenzo Ghiberti. — Pag. 44b. Luca della Robbia (Desiderio da Settignano). — Pag. 45a. Antonio il Rossellino. — Nanni di Bancho. — Pag. 45b. Andrea del Verrocchio. — Michelozzo. — Antonio del Pollaiuolo. — Pag. 46a. Buonamicho Buffalmacho. — Giouannino da Sto. Stefano. — Bicci Fiorentino. — Pag. 46b. Bernardo. — Alesso Baldouinetti (id est Maso). — Jacopo di Casentino. — Andrea Orcagna. — Pag. 47a. Masaccio (Masolino). — Stefano Fiorentino. — Pag. 47b. Gherardo Starnina. — Giouanni da Fiesole. —

Ueber den Autor dieses bis jetzt verschollenen Originales wissen wir wenig sicheres. Die Quellencitate des Anonymus Magliabechianus lassen unentschieden, ob Antonio Billi der Verfasser oder nur der zeitweilige Besitzer des „Buches“ gewesen sei. Jedenfalls steht fest, dass als der Anonymus und auch wohl Vasari die Quelle benutzten, Antonio Billi ihr Besitzer war. Aus dem Ausdrucke „libro“ ist wohl nicht zu schliessen, dass es sich um ein Druckwerk handelt, von dem sich auch noch eher eine Spur erhalten hätte; vielmehr bezeichnet libro hier eine Handschrift in Buchform, d. h. die fest zusammenhängend, geheftet ist. Die Billi waren eine Florentinische Familie, die sich bis in's Trecento zurückverfolgen lässt. (*vid.* den Stammbaum p. 75.) Der Grossvater Antonio's, ebenfalls Antonio genannt, war der Sohn eines Rechtsgelehrten ser Antonio Billi und lebte in der ersten Hälfte des Quattrocento. A. 1460 war er vielleicht schon todt. Derselbe hatte zwei Söhne: Bartolommeo, geboren 1405/6, gestorben nach 1480, und Francesco, geboren 1432 oder 1434 und noch 1508 am Leben. Unser Antonio Billi scheint eines der jüngsten Kinder Francesco's gewesen zu sein. Seine Geburt fällt nach 1480, sein Tod nach 1550 vielleicht auch erst nach 1568. Die Billi waren mit Ausnahme des ser Antonio Walker und Kaufleute. Der in Florenz ja besonders ausgedehnten und schwungvollen Tuchfabrikation scheinen auch sie ihren Wohlstand verdankt

---

Don Lorenzo Monaco. — Pag. 48 a. Lippo del Fino. — Eliseo del Fino. — Spinello Aretino. — Pag. 48 b. Andrea da Castagno. — Pag. 49 a. Paolo Uccelli. — Pisello. — Fra Filippo Lippi. — Pag. 49 b. Berto linaiuolo. — Sandro Botticelli. — Filippino Lippi. — Pag. 50 a. Bonorio. — Alesso Baldouinetti. — Domenico del Ghrillandajo. — Pag. 50 b. Piero del Pollaiuolo. — Fra Bartolommeo. — Andrea del Sarto. — Lionardo da Vinci. — Pag. 51 a. Filippo da Anghiari. — Michelagniolo Buonarroti.

zu haben. Ihre Familienkappelle (die einzige?) befand sich in der Annunziatenkirche. Für diese stiftete Salvadore Billi (geboren 1453/54), der Sohn Bartolommeo's und Vetter Antonio's, der als Banquier lange Jahre in Neapel ansässig gewesen und seit 1515 wieder in Florenz war, wohl um in der Heimath den Rest seiner Tage zu verleben, ein Gemälde, welches fra Bartolommeo für 100 Goldgulden gemalt hatte: Christus als Salvator mundi mit den Evangelisten (und Jesaias und Hiob?). Dasselbe, eines der vollendetsten Schöpfungen des Frate, gehört jetzt zu den Zierden des Pittipalastes.

Antonio Billi war allem Anscheine nach ein gebildeter Mann, der geistige Interessen hatte, Bücher besass und zu den litterarischen Kreisen von Florenz Beziehungen unterhielt. Er mag selbst geschriftstellert haben und kann nach dem hier Gesagten recht wohl der Autor des libro Billi gewesen sein; und meiner (subjektiven) Ueberzeugung nach ist er in der That Compilator der ganzen Handschrift und der selbständige Verfasser der letzten Parthien derselben gewesen. In den Jahren 1516 bis spätestens 1530, ja bis höchstens 1525, wie ich aus gewissen Anzeichen schliessen zu dürfen glaube (*vid.* die Noten zu Billi und zum Anonymus), scheint das „Buch" entstanden zu sein.

Der Stoff des libro Billi ist nach sachlichen Principien disponirt: Zuerst die Maler, dann die Architekten und Bildhauer zusammen. Innerhalb einer jeden Abtheilung herrscht eine historische Anordnung. Dass sie vielfach mangelhaft ist, beweist nichts gegen diese Thatsache. Aber der Inhalt der einzelnen Abtheilungen deckt sich nicht völlig mit dem Dispositionsprincipe. Nachdem bereits Künstler wie A. del Pollajuolo, Alesso Baldovinetti, Sandro Botticelli u. a. abgehandelt sind, also die zum Theil bereits in's Cinquecento hineinreichen, beginnt eine neue Reihe mit den Trecentisten Bernardo und Jacopo del Casentino. Lionardo und Michelangelo hinken

ganz zuletzt nach. Die Annahme drängt sich auf, dass der Compilator Stücke verschiedener Provenienz und Entstehungszeit nur äusserlich aneinander gereiht, aber nicht ineinander zu verarbeiten verstanden oder beabsichtigt hat. Und die nähere Analyse des Textes hat in der That diesen Schluss als höchst wahrscheinlich gerechtfertigt.

Der ältteste Bestandtheil, das Hauptstück des ganzen „Buches“, reicht von Giovanni Cimabue bis Antonio del Pollaiuolo († 1498) — eine Zusammenstellung von kurzen Künstlerviten aus einer älteren Quelle, die Antonio Billi ihrem ganzen Umfange nach verbotenus abgeschrieben (oder in einer Abschrift bereits vorgefunden) und ohne weitere Zusätze in seine Compilation aufgenommen hat. Mannigfaltige Unebenheiten, auch Unachtsamkeiten in formaler Beziehung beweisen die Existenz dieser schriftlichen Vorlage, die ich in Ermangelung besserer Kenntniss mit dem Buchstaben — A — bezeichnet habe. Ob Billi dem Texte derselben Zusätze einverleibt hat, ist eine offene Frage; wenn überhaupt, dann nur in sehr geringem Umfange.

Dieser Quelle A, welche die historische Folge sowie die Anordnung der Künstler nach den Kunstgattungen wahrscheinlich bot, hat Antonio Billi zweimal Nachträge, meist über zeitgenössische Maler, in den Jahren 1516 bis 1525/30, wie erwähnt, hinzugefügt und schliesslich dem ganzen Elaborate den Index vorgesetzt, der abschriftlich zum Theil auch im Anonymus Magliabechianus (p. 121) wiederkehrt. Welcher Hilfsmittel sich Billi bei der Datirung der Künstler des Index bediente, ob er die Zeit selbständig berechnete, steht dahin.

Die nähere Vergleichung zeigt, dass Billi in seinen Nachträgen Ton und Stil der Vorlage zu wahren gesucht hat, doch nicht immer mit Erfolg. Ein Unterschied in der Behandlung, der keineswegs dem späteren Kopisten Petrei zur Last fällt, ist unverkennbar. Der Tenor der Nachträge ist

ein anderer; sie sind kürzer, katalogmässiger, ohne die Breite des novellistischen Elementes, das Quelle A kennzeichnet.

Welche Quellen im Einzelnen Antonio Billi bei seinen Nachträgen benutzen konnte, ist kaum zu sagen. Möglich dass für diese Landin Einiges beigesteuert habe, doch habe ich im Anonymus Magliabechianus Bedenken dagegen erhoben, auch war der Humanist seit 1504 todt. Nach gewissen Wiederholungen zu urteilen, hatte Billi wenigstens bei Lionardo da Vinci mehrere Gewährsleute, die, wie es scheint, ihm mündlich Manches erzählt haben mögen. Das Meiste wusste er selbst; freilich nennt er nur das Nothwendigste, was stadtbekannt war, ohne eine besonders eingehende Kenntniss der Dinge zu besitzen. An die zeitgenössischen Künstler selbst scheint er sich nicht gewandt zu haben, die Vite des fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Lionardo (von Michelangelo zu schweigen) wären andrerseits wohl reichhaltiger geworden; und dass er sich gegen ein Zuviel von Nachrichten gesträubt hätte, ist kaum glaublich. Seine Arbeit war eine litterarische. Eigenes Verständniss der Kunstwerke war nicht seine Sache. Wie der Autor der Quelle A, so vermeidet auch Antonio Billi peinlich ein selbständiges Urtheil zu fällen; die Aufstellung des Thatbestandes genügt, allenfalls durch anekdotenhafte Einschiebsel belebt. Zu betonen ist aber, dass derartig der Charakter fast aller Erzeugnisse der Kunstlitteratur von Florenz bis auf Vasari, den Anonymus nicht ausgeschlossen, ist. Nur Ghiberti bildet eine rühmliche Ausnahme. Und auch darin steht Antonio Billi diesem grossen Vorgänger nach, aber auch seinen Nachfolgern, dem Anonymus Magliabechianus und Vasari, dass er nur florentinische Künstler in seiner Compilation behandelt hat, vielleicht in einer gewissen absichtlichen, lokalpatriotischen Einseitigkeit.

Der Werth des libro di Antonio Billi ist somit für die moderne Kunstforschung ein recht bedingter. Er ist einmal

ein, ich möchte sagen, litterarisch-historischer, dadurch dass die Entwicklung der florentinischen Kunsthistoriographie an sich kontinuirlicher verfolgt werden kann.

Sodann bildet das „Buch des Antonio Billi“ ein nicht unwichtiges Zwischenglied zwischen Ghiberti's Commentarien, unserer Hauptquelle für die Kunst des Trecento und Ghiberti's selbst, und den späten cinquecentistischen Autoren, dem Anonymus Magliabechianus und Vasari. Besonders gibt es Nachricht (wenngleich dürftige) über das Quattrocento und das erste Drittel des Cinquecento. Freilich dürfen diese Angaben niemals ungeprüft verwerthet werden, nicht sowohl weil bei dem Verfasser eine besondere Tendenz wie etwa bei Antonio Manetti oder bei Vasari (in einzelnen Parthien) vorauszusetzen wäre, sondern weil er kritiklos einseitige, gefärbte Berichte ausgeschrieben hat.

Der Werth Billi's besteht ferner darin, dass mit seiner Hilfe die gesammte litterarische Tradition von der Kunstentwicklung in Florenz, wie sie bei dem Anonymus Magliabechianus und schliesslich am vollendetsten in Vasari's Vite kodificirt erscheint, in nicht unwesentlichem Umfange in ihre Bestandtheile zerlegt und in ihrer allmählichen Entstehung erkannt werden kann.

Und schliesslich besteht der Hauptwerth des libro Billi m. E. darin, dass in ihm eine neue, bisher unbekannte kunsthistorisehe Quelle (A) nachgewiesen werden kann, die nach ihrem Inhalte wie nach ihrer Zusammensetzung das grösste Interesse erregt.

Diese Quelle A behandelt in biographischer Weise nach der Gewohnheit die florentinische Kunst vom Ende des 13. Jahrhunderts bis zum Ende des 15., von Cimabue bis Alesso Baldovinetti und Antonio del Pollaiuolo. Ihr Inhalt ist in einzelnen Parthien ungleichmässig. Gewisse Künstler, wie z. B. Giotto, Andrea dal Caſtagno, Donatello, Brunelleschi etc.

sind ausgiebiger bedacht; meist bietet sie Aufzählungen von Werken der verschiedenen Maler und Bildhauer, nicht abgerundete Lebenskizzen, sodass von Künstlerviten hier wie bei Antonio Billi nur in bedingter Weise die Rede sein kann. Auffällig ist die Fülle novellistischer Züge, Anekdoten, ja Geklätsch, hauptsächlich bei den Lieblingskünstlern des Publikums, die von Anfang an freilich die Helden der florentinischen Novelle gewesen waren. Dadurch hat sie resp. Billi auf Vasari einen schlimmen Einfluss ausgeübt, der seine Vorlagen nach dieser Richtung zu steigern und zu übertrumpfen pflegte.

Der unbekannte Autor der Quelle A mag zu Beginn des 16. Jahrhunderts, wenige Jahre vor A. Billi, gearbeitet haben. Wenn nach seiner Erzählung Ghirlandajo die Chorfresken Orcagna's in St. Maria Novella „a nostri di guaſtò", so berichtet er von Selbsterlebtem, das freilich schon vor längerer Zeit (22. Dec. 1490) geschehen war. Die Schicksale einiger medicaeischer Bildwerke kennt er, wenn er angibt, „al presente" befänden sich im Palaste und in der Loggia der Signoren fra Filippo's Lippi Nativität sowie Donatello's David und Judith, die bekanntlich 1495 bezüglich 1506 dorthin versetzt worden sind. Quelle A scheint also innerhalb der Jahre 1500 bis 1506/7 geschrieben zu sein.

Der Verfasser A war allem Anscheine nach ein gebildeter Mann, vielleicht ein Humanist, kein Künstler, und als er schrieb, in vorgerücktem Alter. Er handelt nur von Florentiner Künstlern wie Billi, beschränkt sich auch bei der Aufzählung der Werke meist auf das in der Arnostadt Vorhandene. Zwar nennt er Vieles ausserhalb von Florenz — Padua z. B. hatte er besucht — allein dafür mag er andere Gewährsleute und Quellen gehabt haben, wenigstens bei Donatello's Bildwerken erklärt er von denen fuori di Firenze keine Kunde zu besitzen. Damit ist nicht gesagt, dass unser

Autor überall nach Autopsie gearbeitet habe. Grosses Kunstverständniss ist auch bei ihm (wie bei Billi) nicht zu finden, ebensowenig ein tieferes Eingehen auf die Dinge oder selbständige Urtheile über den Stil oder die Persönlichkeit der einzelnen Meister.*) Wieder nur bei Donatello spricht er von der leichten Erkennbarkeit der maniera und von der vivacità des Meisters, dass es den Anschein hat, als sei er zu diesem Bildhauer in besonderen Beziehungen gestanden. Und selbst wo er Augenzeuge und Zeitgenosse gewesen ist, also für die Zeit von der Mitte des Quattrocento an, kommt er über die dürre Aufzählung des Wichtigsten, dessen was sozusagen an der Strasse lag, nicht hinaus. Er scheint sein Wissen, besonders für die früheren Parthien des Trecento und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts aus der Litteratur von Florenz geschöpft zu haben; und dieser Umstand lässt die Zusammensetzung und Oekonomie unseres Autors A besser erkennen.

Die beste Fundgrube für die Kunst des Trecento seit Cimabue boten Ghiberti's Commentarien. Charakteristisch für A ist, dass nirgends eine Benutzung derselben nachzuweisen ist, ja nicht einmal für Ghiberti selbst, dessen Lebensabriss unglaublich dürftig ist und desshalb zu denen Brunelleschi's und Donatello's in schreiendem Missverhältnisse steht. Autor A mag also Ghiberti's Werke überhaupt nicht gekannt oder mit Absicht bei Seite gelassen haben. Somit hat A für diese älteren Zeiten eine andere unbekannte Quelle benutzt, die ich Z nennen will, und die etwa parallel mit Ghiberti anzusetzen sein wird.

Dieselbe bot hier und da analoge Parthien mit Ghiberti, insofern als z. Th. die gleichen Werke genannt werden, aber

---

*) Die Urtheile, welche sich finden, stammen meist aus anderen Quellen, die der Autor ausschrieb, z. B. aus Landin und Manetti.

doch in anderer Verknüpfung und Motivirung und mit Zuthaten, deren Abwesenheit Ghiberti nur zum Vorzuge gereicht, nämlich mit novellistischer Ornamentik. Die Uebereinstimmung würde sich bei beiden vielleicht durch die Benutzung gleicher Quellen erklären. Freilich ist die Frage, wie weit Ghiberti ausser Filippo Villani noch andere schriftliche Elaborate verwendet habe, eine offene. Ich bin geneigt, bei Ghiberti ein sehr weitgehendes Maass von Selbständigkeit anzunehmen, und glaube, dass das Meiste auf Autopsie und auf bei der Besichtigung der Werke gemachten Notizen beruhe.*) Ebensowenig wie Ghiberti scheinen mir Filippo Villani's kurze Skizzen benutzt zu sein. Welche Gewährsleute A sonst noch ausser Z für das Trecento gehabt habe, weiss ich nicht.

Für das Quattrocento standen dem Autor A mehr Quellen zu Gebote. Manetti's Fortsetzung der Vite F. Villani's kannte er freilich nicht, wohl aber dessen panegyrische Biographie Brunelleschi's, die er in sehr gekürzter Bearbeitung, gleichsam im Auszuge bringt. Donatello's Abriss ferner zeichnet sich durch den Reichthum an Anekdoten aus. Vielleicht dass Bertoldo Manches beigesteuert habe. Die meisten Werke dieses Künstlers hat er selbst gesehen. Auf die Möglichkeit persönlicher Beziehungen zu Donatello ist bereits hingewiesen. Aber es erscheint mir nicht räthlich, aus dem einen „non ho notitia“ einen allgemeinen Schluss auf die Arbeitsweise und die Verbindungen unseres Autors zu machen. Höchstens folgt daraus, dass ihm für das Quattrocento von der Mitte desselben ab eine grössere Selbständig-

*) Freilich kann nicht Alles so erklärt werden, wie z. B. nicht die Nachrichten über die Arbeiten Giotto's in Neapel und Assisi. — In Padua ist Ghiberti gewesen. — Allein da mögen mündliche Berichte zur Hand gewesen sein. Ghiberti selbst betont überall die Autopsie (*vid.* V F. III. p. 35. 38. 39. 42. 45. 47 seq.), und andererseits sagt er, wo ihm von Anderen Kunde zugeführt worden sei (p. 45.).

keit zukäme, der wir aber darum auch nicht reichere Notizen verdanken. Gerade über Zeitgenossen ist er am dürftigsten. Endlich hat Autor A Landins Apologia vom Jahre 1482 verbotenus, wenngleich auf die einzelnen Künstler zertheilt, in seine Compilation aufgenommen. Landin bot ihm die meisten allgemein charakterisirenden Bemerkungen. Ob Landin † 1504, der also ungefähr ein Altersgenosse von A gewesen sein muss, noch weiteres Material geliefert habe, ist nicht zu sagen, mit Rücksicht auf den Anonymus Magliabechianus eher abzuweisen. Albertini's Memoriale hat er nicht benutzt, wohl weil er vor dem Erscheinen desselben geschrieben hat.

Das Gesammturtheil über diesen Autor A wird dahin lauten, dass die Zuverlässigkeit seiner Angaben gerade mit Rücksicht auf das anekdotenhafte Element nicht gross ist. Ghiberti ist ihm für die früheren Parthien vorzuziehen. Für das Quattrocento bleibt aber, nach Abzug dessen was Manetti und Landin gewährten, doch ein Quantum von Nachrichten zurück, die, in Erwägung dass der Verfasser Zeitgenosse war, und soweit sie nicht fabulosen Charakters sind, erhebliches Gewicht beanspruchen. Ohne specielle Prüfung ist aber der Inhalt auch dieser Quelle nicht zu verwerthen.

Wer ihr Verfasser war, ist, wie erwähnt, nicht zu sagen. Ich rieth auf Francesco Billi, den Vater Antonio's, einmal mit Rücksicht darauf, dass Antonio Billi diese Quelle ganz seiner Compilation einverleibt und fortgeführt hat, und sodann weil diese Fortsetzung in dem A eigenthümlichen Charakter versucht ist. Wir hätten dann eine Familienaufzeichnung, welche wie die des Landucci — (Luca's Diario fortgesetzt von 1516 bis 1542 von Benedetto Landucci) — nach dem Ableben des Vaters von dem Sohne weitergeführt worden wäre. Allein ich selbst habe zu dieser Hypothese kein grosses Zutrauen.

Wie weit Quelle A in Florenz verbreitet war, ist auch nicht zu sagen. Fest steht nur, dass sie vollständig in die

Compilation Antonio's Billi und durch diesen in diejenige des Anonymus Magliabechianus und in die Vite Vasari's übergegangen ist. Ob neben dem libro Billi der Anonymus Quelle A selbst noch gekannt habe, diese weiter dann mit einer der verschiedenen vom Anonymus angedeuteten Vorlagen identisch sei, etwa mit dem testo primo, alle diese Fragen entziehen sich einstweilen noch der Lösung. Um das Verständniss des nicht einfachen Quellenverhältnisses zu veranschaulichen, verweise ich auf das Schema am Ende der Vorrede zum Anonymus Magliabechianus.

Als Beilagen zu der Ausgabe Billi's habe ich einmal die bereits erwähnte topographisch geordnete Zusammenstellung aller künstlerisch merkwürdigen Denkmäler von Florenz gegeben, welche Antonio Petrei nach Vollendung der Abschrift Billi's, also etwa innerhalb der Jahre 1567 und 1570 verfasst hat. Ich hielt dieselbe der Erwähnung nicht für unwerth, weil Petrei doch noch als ein später Zeuge der klassischen Vergangenheit von Florenz gelten kann, die von ihm notirten Werke noch meist an ihrem alten Standorte und verhältnissmässig intakt gesehen hat. Freilich haben die Kritiklosigkeit und Flüchtigkeit des Verfassers den Werth der Uebersicht stark beeinträchtigt. Petrei setzte damit Vorgänger wie Francesco Albertini fort. Benutzt zu diesem „Führer" hat Petrei die Angaben seiner Kopie Billi's mit allen ihren Fehlern und Nachlässigkeiten, — (nicht das Original, das also nicht mehr in seinen Händen war) — dann amtliche Akten, besonders was die Maasse der einzelnen Kirchen von Florenz anlangt, endlich die erste und zweite Ausgabe der Vite Vasari's, von der letzten aber nicht sowohl die gedruckte von 1568, sondern ihr Manuscript*), wie es scheint. Albertini's Memoriale hat er nicht benutzt.

*) Desshalb fixirte ich die Abfassungszeit gerade auf 1567 bis 1570.

An zweiter Stelle folgen urkundliche Angaben über die Familie Billi, welche aus dem Staatsarchive von Florenz stammen.

An dritter Stelle habe ich den die Künstler betreffenden Abschnitt der Biographien Filippo's Villani nach der Originalhandschrift des Verfassers in der Laurenziana zu Florenz abgedruckt. Dieselbe ist durch ihre Correkturen von der Hand Coluccio's Salutato noch besonders merkwürdig. Die Lücken des Originales sind nach einer Kopie des 15. Jahrhunderts ergänzt. Ueber mein Verfahren im Einzelnen verweise ich auf die Bemerkungen pag. 108.

Damit sind, (wenn man meine Ausgaben Condivi's, Brunelleschi's und Ghiberti's sowie diejenige des Anonymus Magliabechianus hinzurechnet), die hauptsächlichsten Quellenschriften zur Kunstgeschichte bis auf Vasari in bequemer und handlicher Form zur Benutzung von mir vereinigt. Der Zeitpunkt möchte nunmehr gekommen sein, die so sehr nothwendige kritische Neubearbeitung unseres Hauptschriftstellers, Vasari, in Angriff zu nehmen.

Zum Schlusse bitte ich, etwaige Versehen und Irrthümer, auch die mannigfachen Wiederholungen, zu denen mich die Quellenanalyse gezwungen hat, in der vorliegenden Edition entschuldigen zu wollen. Um dem spröden Stoffe nach Möglichkeit Resultate abzugewinnen, habe ich vielfach zu Hypothesen greifen müssen. Nicht alle, glaube ich, werden Lebensfähigkeit beweisen; mögen sie wenigstens solange bestehen, bis ein besserer Ersatz sie überflüssig macht, und mögen sie der wahren Erkenntniss die Wege geebnet haben!

Carl Frey.

Indice Della Materia.

I. Avvertimento . . . . III—XXI.

II. Il libro di Antonio Billi . . . . 1—53.

III. Aggiunte Dell' Editore . . . . 54—75.

1) Memoriale di curiosità artistiche in Firenze, fatto dal canonico Antonio Petrei . . . . 54—63.

2) Notizie risguardanti la famiglia de' Billi in Firenze 64—71.

Stemma della famiglia Billi . . . . 72.

3) Philippi Villani de famosis civibus . . . . . . 73—75.

IV. Note Dell' Editore . . . . 76—104.

Pittorj.

Cimabue . . . . 1200.
Giotto . . . . 1230.
Giottino, discepolo di detto Giotto.
Taddeo Gaddj . . . . 1290.
Agnolo suo figliuolo.
Gaddo.
Stephano, detto lo Scimmia . . . . 1330.
Buonamico, detto Buffalmacco . . . . 1340.
Andrea di Cione, detto l'Orcagnia . . . . 1350.
Giouannino da Santo Stephano a Ponte . . . . 1360.
Maso Fiorentino.
Gherardo, detto lo Starnina . . . . 1390.
El Bicci . . . . 1410.
Masaccio . . . . 1420.
Masolino . . . .
Frate Lorenzo negli Agnolj . . . . 1420.
Frate Giouannj da Fiesole . . . . 1430.
Lippo Fiorentino.
Spinello, padre di Forzore.
Andreino da Cistagno *(sic)* . . . . 1430.
Pagolo Uccello.
Frate Philippo.
Pisello.
Pisellino.
Pietro del Pollaiuolo.
Sandro di Botticello.
Alesso Baldouinetti.

Architettj Fiorentinj et Scultorj.

Philippo di ser Brunellesco.
Donato, detto Donatello.
Lorenzo, detto Lorenzo di Bartoluccio.
Luca della Robbia.
Desiderio.
Antonio, detto el Rossellino.
Andrea del Verrocchio.
Nannj di Banco.
Michelozo.
Antonio del Pollaiuolo.

Bernardo dipintore.
Jacopo di Casentino dipintore.
Messer Dello pittore.
Filippo, figliuolo di frate Filippo pittore.
Benozo Fiorentino pittore.
Dommenico del Ghirlandaio pittore.
Frate Bartolomeo pittore.
Andreino del Sarto pittore.

Leonardo di ser Pietro da Vincj, architetto e pittore 1500.
Michelagnolo Buonarrotj . . . . 1530.

Andrea Tafi.

1. Andrea Tassi (*sic*) Fiorentino.
2. Fu costui compagnio di Cimabue et fu maestro di mu-
3. saico. Fu scolare di maestro Appollonio Greco pittore; et
insieme con il suo maestro lauoro la parte di sopra della
tribuna di Santo Giouanni, doue sono que troni et denomi-
nationj, et da se solo fecie il Cristo sopra la banda della
4. cappella maggiore. Mori lo anno 1294.

Giovanni Cimabue.

1. 2. Giouanni, cognominato Cimabue. Costui trouo e linia-
mentj naturalj et la uera proportione et le figure morte le
fece uiue et di uarij gesti, in modo che egli laſcio di se
3. gran' fama.[1] Fu negli annj circa al 1300.

4. Truouasj dell' opere sue in Pisa nella chiesa di Santo
Francesco in tauola et in Firenze nel primo chioſtro di
Santo Spirito certe storiette, che hanno maniera Greca, et
altre pitture et in Pisa uno Santo Francesco scalzo.

5. Dipinse a 'Scesi nella chiesa di Santo Francesco, segui-
tata da Giotto, et in Empoli nella pieue et in Santa Maria
Nouella et in Santa Trinita una tauola.

Giotto di Bondone.

6. Esso Giotto dipinse nella Parte Guelfa la figura a capo
alla scala et tutta la sala prima.

7. Giotto fu suo discepolo et coetaneo di Dante Alinghierj
et ritrasse la figura sua nella capella del palagio del Podeſtá
a riscontro all' entrata, da man' destra, allato al comincia-
8. mento della finestra, a capo al' altare. Costui fu tanto per-
fetto, che molti di poi si sono affaticatj et hanno uoluto
9. superarlo. È piena l'Italia delle sue pitture, ma mirabile la
Naue dj musaico in Santo Piero in Roma di doddicj apostolj,
e quali ciaſcuno ha gesti uiui et pronti et in tutto tra loro
differentj et nientedimeno condecentj et proprij.

1 onde Dante: Credette Cimabue nella pictura tener lo grido, hora ha Giotto il grido.

Giovanni Cimabue.

1. Cimabue nacque nel 1240, mori l'anno 1300.

2. 3. Giouanni Cimabue. Costui trouo e liniamenti naturali et la
uera proportione et le figure morte fecie uiue et di uarij giesti, di
4. modo che lascio di se grandissima fama. Fu negli anni circha 1240.

5. Truouansi delle opere sue im Pisa nella chieſa di Santo Francesco in tauola et in Firenze nel primo chioſtro di Santo Spirito cierte hystorie, che anno maniera Grecha, et altre pitture im Pisa in Santo Francesco ſcalzo.

6. Dipinse a 'Sciesi nella chiesa di Santo Francesco, che
la fini Giotto, et in Empoli nella pieue et in Santa Maria
Nouella una tauola grande con una Nostra Donna con an-
gioli intorno, oggi posta alto fra la cappella de Bardj et
7. de Ruciellai. Andolla a uedere im borgo Allegri, mentre
che la dipignieua, il re Carlo d'Angio, et fu portata in chiesa
a suono di trombe.

8. Staua ad casa nella uia del Cocomero.

Giotto di Bondone.

9. Giotto fu nel 1280.

10. Giotto fu discepolo di Cimabue et dipinse nella Parte Guelfa la fiura a capo alla scala et tutta la prima sala.

11. Fu costui tanto perfetto, che moltj dipoi si sono affaticatj per inmitarlo; et è piena la Italia delle sue figure.

1. Comincio ad aquistare fama per la pittura grande in Santo Francesco d' Ascesi, cominciata da Cimabue.

2. Di poi ando a Roma et dipinse la trebuna in Santo Piero et di poi la sopradetta Naue et altre cose.

3. Ando poi a Napoli et dipinse nell' Incoronata et in Santa Chiara l'Apocalipse; dicesj con l'aiuto di Dante, ilquale sendo esule ui capitó sconoſciuto.

4. In Firenze dipinse la cappella del palagio del Podeſta, nella quale ritraſse, come è detto, la figura di Dante acanto da man destra, al principio della finestra di detta cappella.

5. Nella Badia di Firenze la cappella dell' altare maggiore.

6. In Santa Croce quattro cappelle: cioe tre allato alla grande inuerso la sacrestia et una dall' altra banda pure allato alla grande et la tauola nella cappella de Baroncegli, a pie della quale è il suo nome.

7. Dipinse ancora in molti altri luoghi in tauole et in fresco.

8. Fece il modello del campanile di Santo Giouannj, ilquale doppo la morte sua si seguitó per Taddeo Gaddj, suo discepolo.

9. Dipinse in Santa Maria Nouella uno crocifixo grande, che hoggi è sopra la porta di mezzo, et uno Santo Lodouico sopra il tramezzo da mano destra apresso a Santo Girolamo di mano di Taddeo Gaddj.

10. Dicesj, che il re Carlo di Napolj lo richieſe, che gli dipignessj il detto reame, et che Giotto gli dipinse uno asino imbaſtato, a pie del quale era uno altro basto nuouo in terra, et che detto asino guardandolo moſtraua apetirlo.

11. Apresentando questa pittura al re, ilquale lo domando, perche in tal modo l'hauessi figurato, gli rispose, cosi essere e suoi sudditj, et che ogni giorno desiderauano nuouo signore.

12. Di costuj uscirno mirabilj pittorj.

13. Dipinse in Santa Croce di Firenze uno Santo Francesco sopra la cappella de Bardj allato all' altare maggiore colle stimmate.

1. Comincio costuj ad acquistare fama per la pittura grande in Santo Francesco d'Asciesj, cominciata da Cimabue.

2. Ando a Roma et dipinse la tribuna in Santo Pietro et una Naue et altre cose mirabili.

3. A Napoli nella Incoronata et in Santa Chiara *(dipinse)*, doue trouo Dante Aldinghieri; et in Firenze la cappella del palagio del Podesta, doue ritrafse esso Dante a mano destra, al principio della finestra di decta cappella.

4. Nella Badia di Firenze la cappella dello altare maggiore.

5. In Santa † *(Croce)* quatro cappelle, che tre al lato alla grande uerso la sagrestia et l'altra dall' altra banda dello [dello] altare maggiore et la tauola nella cappella de Baroncielli, doue è il suo nome, et in assaj altri luoghi.

6. Fecie il modello del campanile di Santo Giouanni, el quale dopo la morte sua feguito Taddeo, suo disciepolo.

7. Dipinse in Santa Maria Nouella uno crocifisso grande, che è oggi sopra la porta di mezo, et uno Santo Lodouico sopra il tramezo da mano destra apresso a Santo Girolamo, che è di mano di Taddeo Gaddi.

8. Il re Carlo di Napoli lo richiese, che lui gli dipigniessi l suo reame, et Giotto gli dipinse uno asino imbaftato, a pie del quale era un altro basto nuouo in terra, et decto asino guardandolo moftraua appetirlo; et dimandato da il re, perche in tal modo lo hauessi fiurato, gli rispuose, cosi efsere i sua subditi, equali sempre desiderauano un altro signore.

9. Dipinse in Santa † *(Croce)* di Firenze uno Santo Francesco sopra la cappella de Bardi al lato allo altare maggiore con le ftigmate.

10. Nacque a Vespignano di uno contadino l'anno 1276.

Giottino.

1. Giottino, discepolo di Giotto et per fama suo figliuolo, ilquale fra l'altre cose dipinse il tabernaculo inſu la piaza di Santo Spirito di Firenze et nel primo chioſtro tre archettj.

2. Nella chieſa d'Ognisantj uno Santo Cristofano allato alla porta et apressouj una Nunziata et in Santo Gallo nel primo chioſtro una Piata molto bella *(et)* nelle Campora fuori di Firenze.

3. Nella chiesa delli Herminj uno Santo Cosimo et Santo Damiano; sono guastj.

4. 5. In Roma in Santa Maria Aracelj. In Santo Joanni la storia d'uno papa in piu quadri.

6. Al Ponte a Romitj in Valdarno uno tabernacolo.

Taddeo Gaddi.

7. Taddeo Gaddj, ilquale dipinse nella Mercatantia dj
Firenze sopra il banco, nelqualé luogo disse essere discepolo
di Giotto il gran' maestro, dipinse nella chiesa di Santa
Croce circa al mezo la chiesa il miraculo del fanciullo resus-
8. citato. Doue è la figura di Dante Alinghierj, doue sono
tre figure al naturale insieme; et la sua è quella del mezo.
9. 10. Sono ritte. Sopra l'uscio della sagrestia *(dipinse)* Cristo
quando disputaua.

11. Il tabernacolo a testa alla uia del Crocifisso *(doue è Cristo)* esposto di croce.

12. Uno archetto nel chioſtro di Santo Spirito, quando Cristo è uenduto, et in detto sopra la porta, che uá nel refettorio, uno crocifisso.

13. In Santa Maria Nouella uno Santo Girolamo a capo alla sua sepoltura.

14. A Pisa in campo santo molte historie di Job.

15. In Santa † *(Croce)* la cappella de Baroncellj.

Giottino.

1. Giottino, disciepolo di Giotto et per fama ſuo figliuolo, infra l'altre cose dipinse il tabernacolo in ſulla piaza di Santo Spirito di Firenze et nel primo chiostro tre archetti.

2. Nella chieſa d'Ognisanti al lato alla porta uno Santo Criſtofano et una Nuntiata et a mano ſinistra uno Santo Giorgio et in Santo Gallo nel primo chiostro una Pieta molto bella et alle Campora piu fiure.

3. Negli Ermini uno Santo Cosimo et uno Santo Damiano, che sono guasti;

et in Roma in Santa Maria Araceli et in Santo Jannj la storia di uno papa im piu quadri.

4. Al Ponte al Romito in Valdarno dipinse uno tabernacolo.

Taddeo Gaddi.

5. Taddeo Gaddi dipigniendo nella Mercanzia, disse eſsere stato disciepolo di Giotto; et dipinse nella chiesa di Santa † *(Croce)* circha al mezzo della chiesa il miracolo del fanciullo risucitato, doue è la fiura di Dante Aldinghieri, che ui sono tre figure al naturale insieme;

et uno archetto nel chiostro di Santo Spirito, quando Chriſto è uenduto, et in detto sopra la porta, che ua nel chiostro, uno crocifiſso et una Nostra Donna et Santo Giouanni;

et in Santa Maria Nouella uno Santo Girolamo a capo alla sepoltura sua.

6. A Pisa in campo santo molte historie di Job

et in Santa † *(Croce)* la cappella de Baroncielli.

Agnolo Gaddi.

1. Agnolo Gaddj dipinse la cappella grande di Santa † *(Croce)* et un' altra cappella in detta chieſa et nel refettorio.

2. In Santo Jacopo tra le Fosse quando Cristo resuscita Lazero.

3. A Prato la cappella, doue è posta la Cintola.

Gaddo Gaddi.

4. 5. Gaddo ancora dipinse piu coſe. Et dettj Gaddj hanno in caſa piu pitture di sua mano et dj Agnolo et di Taddeo.

Stefano Fiorentino.

6. Stephano, detto lo Scimmia, che dalla natura espresse qualunche cosa uolse, fu diligentissimo maeſtro.

7. Dipinse in Santo Spirito la transfiguratione di Cristo allato all' arco, fatto da Antonio da Vinegia, de cinque panj et dua pescj.

8. Dipinse in campo santo di Pisa l'assumptione dj Nostra Donna.

9. Diceuasi, che esso era parente di Giotto.

Buonamico Buffalmacco.

10. Buonamico, detto Buffalmacco, insieme con Bruno, suo compagno, et Calandrino, del quale traheuano assaj piacere, come mostra il Boccaccio nella nouella di Niccolo Cornacchinj.

11. Costoro dipinsono la chiesa di Faenza, doue stanno le
moniche; et perche intesano, che esse haueuano uernaccia
molto buona et a loro dando uino assaj feriale, feciono pen-
siero, come la potessino asaggiare, et dipinsono figure smorte.
12. Il perche il castaldo gli domando della cagione, alquale
risposono, che ben si poteuano fare piu colorite, se con
13. qualche uino buono si spruzassino qualche uolta. Il perche

Agnolo Gaddi.

1. Agnolo Gaddi dipinse la cappella grande di Santa † *(Croce)* et una altra cappella in decta chiesa et nel refettorio.

2. In Santo Jacopo tra Fossi quando Cristo risucito Lazero et a Prato la cappella, doue è posto la cintura di Nostra Donna.

Gaddo Gaddi.

3. 4. Gaddo anchora dinpinse piu cose. Et detti Gaddi anno in casa piu pitture di sua mano et di Agnolo et di Taddeo.

Stefano Fiorentino.

5. Stefano, detto lo Scimmia, che dalla natura expreſse qualunche cosa uolesse, fu diligientissimo maeſtro.

6. Dipinse in Santo Spirito la transfiguratione di Cristo allato al' archo, fatto da Antonio da Vinegia, de cinque pani e dua pescj.

7. In campo sancto di Pisa dipinse la absuntione di Noſtra Donna.

8. Et intesi, lui essere diſcieso di Giotto.

Buonamico Buffalmacco.

9. Buonamicho, detto Buffalmacho, insieme con Bruno et
Capardino *(Calandrino)*, sua compagni, dipinsono la chiesa
di Faenza, doue ſtanno le monache; doue intesono, che
quelle haueuono uernaccia molto buona, et feciono disegnio,
come potessino aſsaggiarla, et cominciorno a dipigniere le
10. fiure ſcolorite. Et addimandati dal castaldo, perche cosi le
faciessino, rispuosono, che bene ſi ſarebbono colorite, ſe
qualche uolta ſi ſpruzaſsino la bocha con qualche buono
uino; onde il caſtaldo comincio a dare loro alle uolte di
11. decta uernaccia, et alle fiure torno il colore in uiso. Usauono

il castaldo [re]fece dare di detta uernaccia, et loro comin-
ciorono a colorirle; et in tal modo n' hebbono più uolte.
1. Et perche a loro era dato al mangiare spesso agrumj, come
sono agli et cipolle, essi faceuano le figure, che uolgeuano
2. le spalle et celauano la faccia. Furono domandati, perche
faceuano le figure in tal modo uolte, lequali non satisface-
3. uano loro. Alli quali essi risposono, che non s'amirassino,
perche cosi fussino uolte, conciosiache mangiando essi
maestri continue detti agli et cipolle, esse figure non piaceua
loro cotalj fiatj, et pero si uolgeuano, dimonstrando loro, che
mentre che osseruassino tal uita, le figure sarebbono in tal
4. modo. Et cosi feciono, che a loro fu mutato uita, et le
figure si uoltorono.
5. Dipinsono in casa detto Niccolo Cornacchinj in Camerata
et in molti altri luoghi, doue si ueggono moltj buoni trattj.

Andrea detto l'Orcagna.

6. 7. Andrea di Cione, detto l'Orcagnia. Costuj dipinse la
cappella maggiore in Santa Maria Nouella, guasta dal Ghir-
8. landaio, della quale trasse molte belle cose. Dipinse la
cappella delli Strozi et *(la)* tauola in detta chiesa;
(*et*) l'inferno nella chiesa di Santa † *(Croce)* col paradiso,
nelquale ritrasse Guardj, messo del comune, con uno giglio in
9. su la berretta, perche lo pegnoro. Di questo Guardj ne
sono diſcesi quellj d'Andrea di Lapo de Guardj.
10. Fece in marmo l'assumptione di Nostra Donna nel
tabernacolo di Orto Santo Michele, doue è la sua figura di
mezo rilieuo col uiso tondo et alquanta barba col capuccio
in capo, et scritto a piede nella cornice il nome suo, come
Giotto: „Costui fece".
11. Dilettossj di sonettj, de qualj alcunj sene truoua.
12. Reſta de sua discendentj al nostro secolo uno Jacopo

le monache anchora dare loro a mangiare aſsai agli et cipolle,
et loro cominciorno a far le fiure, che uolgieuano le spalle,
1. ne si uedeua il dinanzi. Et dimandati, perche in tal' modo
le facieuano uolte, che alle monache non satiſfacieuano niente,
2. [allj qualj] cosi rispuosono: „Non ui marauigliate di questo,
perche le suore ci danno a mangiare tanti agli e cipolle, el
quale puzo tanto diſpiacie a queste figure, che tutte ci uol-
tano la ſtiena, come uedete, per non sentire il nostro tristo
3. fiato". Et cosi fu cambiato loro uita, et le fiure tornarono
ben fatte.

4. Dipinsono in casa di Nicholo Cornachini in Camerata
et in altri luoghi, doue si uede aſsai buoni tratti.

5. Di coſtoro fa mentione il Bochaccio.

Andrea detto l'Orcagna.

6. Andrea di Cione, detto l'Orgagnia, dipinse la cappella
maggiore di Santa Maria Nouella, che le guasto a nostri di
7. il Grillandaio et ne traſse di molte belle cose. Guardisi al
8. messo del comune. Dipinse la cappella delli Strozi et la
tauola in detta chiesa et lo inferno et messelo nello inferno.
9. Et euui dipinto il messo del comune con uno gilio in sulla
berretta, perche lo pegnioro.

10. Fecie di marmo la absuntione di Nostra Donna nel
tabernacolo d'Orsanmichele, doue è la sua fiura di mezo
rilieuo con uiso tondo e barba e capuccio in capo; et a
piedi nella cornicie è ſcritto il nome suo.

11. Dilettosi di comporre, et anchora ſi truoua de sua ſonetti.

12. Resta de sua disciendentj al nostro tempo Jacopo di

di Cione merciaio nel corso degli Adimarj, et haueua la casa nella uia de Corazaj uecchia.

Giovanni dal Ponte.

1. Gioiannino da Santo Stephano a Ponte di Firenze.
2. Costui dipinse tre cappelle in Santa Trinita, cioe una degli
Schalj et una allato a essa et la terza dall' altro lato della capella maggiore di Santo Pagolo; et dipinse piu altre cose.

Maso.

3. 4. Maso Fiorentino. Costuj infra l'altre sue pitture dipinse il duca d'Athene et i suoi seguacj nella faccia della torre del Podesta di Firenze.

Gherardo Starnina.

5. Gherardo, detto lo Starnina, dipinse nel Carmino la
6. cappella di Santo Girolamo. Et perche gli era stato assai
tempo in Ispagna et in Francia, fene in detta cappella certi uestirj al modo di dettj paesi.
7. Dipinse nell' acquisto di Pisa l'anno 1406 nella faccia della Parte Guelfa dal lato di fuori Santo Dionigi et la citta di Pisa alto sopra la scala.
8. Costui si disse essere huomo molto uirtuoso, in modo che la minore uirtu, che si diceua essere in luj, era la pittura.
9. Sono e difcendentj detti quelli di Mariano di Gherardo in Firenze et hanno a fare alla torre del' Ognogni di la dall' Aparita et stanno a casa nella uia de Buonfantj, passato il canto di uia Ghibellina.

Bicci di Lorenzo.

10. 11. El Bicci Fiorentino. Di costui si uede e martirj nella chiesa del Carmino et nella compagnia de Martiri drieto a Camaldolj *(ct)* uno Santo Cristofano allato alla porta del

Cione merciaio nel corso degli Aldimari, et ſtaua ad casa nella uia de Corazai, coe nella uia Vechia.

Giovanni dal Ponte.

1. Giouannino da Santo Stefano a Ponte di Firenze di-
pinse tre cappelle in Santa Trinita, quella degli Scali et una
al lato et la terza dall' altro lato della cappella maggiore
2. di Santo Paolo. Anchora dipinse piu altre cose.

Maso.

3. Alesso Baldouinetti *(sic.)* Fiorentino fra l'altre sipolture (*sic.*) dipinse il duca di Athene et suoi seguaggi nella faccia della torre del Podesta di Firenze.

Gherardo Starnina.

4. Gherardo, detto lo Starnina, dipinse nel Carmine la cappella di Santo Girolamo, et perche egli era ſtato aſsai in Francia et in Spagnia, ui achomodo cierti uestiti alla usanza di que paesi.

5. Dipinse alla auta di Pisa nel 1406 la facciata della Parte Guelfa di fuorj, Santo Dionigi et la citta di Pisa allato sopra la scala.

6. Era costui molto uirtudioso, et la minore era la pittura.

7. Sono disciesi di lui quelli di Mariano di Gherardo et anno a fare a torre del' Ogniogni di la dalla Apparita et ſtanno ad chasa nella uia de Buonfanti.

Bicci di Lorenzo.

8. Bicci Fiorentino dipinse e martiri nel Carmine et nella compagnia de Martiri drieto a Candegli *(Camaldoli)* et uno Santo Criſtofano a lato alla porta del Martello di Santa

Martello di Santa † *(Croce)* et la fana *(faccia)* allato di fuorj
et dentro nel chiostro.
1. La sala della casa uecchia de Medicj in uia Larga.
2. 12. apostolj, che sono in Santa Maria del Fiore, et i
santj a pie delle finestre delle cappelle.
3. La cappella de Martirj in San Marco, fatta per Neri
4. suo figliuolo, et una cappella in Ogni Santj de Lenzi. Dicono,
che Nerj suo figliuolo dipinse la cappella de Lenzi in
Ogni Santj.

Masaccio.

5. Masaccio fu optimo immitatore della natura, dj gran'
rilieuo, uniuersale et buono componitore et puro, senza or-
nato, perche solo si dette all' immitatione del uero et rilieuo
6. di figure. Fu certo buono prospettiuo quanto huomo di
quelli tempi et di gran' facilitá nel fare, sendo giouane,
perche mori d'annj uentisej a Roma; dissesj di veneno.
7. Costui dipinse nel Carmine di Firenze nel chioſtro della
porta, che entra in chieſa, una processione con grande arti-
ficio et in detta chieſa nel pilastro della cappella de Serragli
8. uno Santo Paulo con grande artifitio. Et nella cappella de
Brancaccj in detta chiesa una parte di essa, che infra l'altre
figure ui è uno, che triema, et dipinse altre cose.
9. Costuj era amato da Philippo di ser Brunellesco, el
grande architetto, perche lo uedeua d'ingegno perspicace; et
10. insegnollj molte cose dell' arte. Et quando esso Philippo
intese la sua morte, dimoſtro, esserlj molesta, et co' suoj
11. domesticj usaua di dire: „Noj habbiano fatto una gran'
perdita".
12. Costuj dipinse in Santa Maria Nouella uno crocifisso,
cioe la Trinita et a piede la morte, molto bella, dietro al
pergamo.

† *(Croce)* et la faccia allato et nel chiostro di drento
de frati.
1. Et nella sala della casa uechia de Medici dipinse piu
cose et dipinse dodici apostoli, che sono in Santa Maria
del Fiore, et piu santi a pie della finestra della cappella de
2. Lenzi in Ogniesanti. Et Neri suo fratello *(figliuolo)* dipinse
detta cappella de Lenzi in Ognisancti.

Masaccio e Masolino.

3. Masaccio fu ottimo inmitatore della natura, di gran
rilieuo, uniuersale et buono componitore, puro et senza or-
nato, perche solo si dette alla inmitazione del uero et del
4. rilieuo delle fiure. Fu ualente quanto huomo di quelli tempi
5. et di grande facilita. Mori di anni 26 a Roma di ueleno.

6. Dipinse ne chiostri del Carmine di Firenze dalla porta,
che entra in chiesa, una procesfsione con grande artifitio et
in chiesa nel pilastro della cappella de Serragli uno Santo
Piero con grande artifitio et nella cappella de Branchacci
in decta chiesa una parte di essa; et infra le altre cose
uno, che triema, et afsai altre opere.
7. Molto era amato costui da Filippo di fere Brunellescho
architettore mediante il suo ingiegnio perfspicacie; et in-
8. segniolli molte cose della arte. Et quando intese la sua
9. morte, mostro, che afsai gli dolessi, diciendo sempre: „Noi
habbiano fatto una grande perdita“.

10. Dipinse in Santa Maria Nouella uno crocififso, coe una
Trinita, che ha a piedi una Morte, molto bella, dirieto al
pergamo.

Masolino.

1. 2. Masolino. Costuj dipinse inſieme con Masaccio *(la cappella)* de Brancaccj nel Carmine di Firenze.

3. Stette con Lorenzo di Bartoluccio Ghibertj a rinettare le porte di bronzo di San Giouannj et massime e pannj, che non ui sono [et] (*e*) meglio rinettj che i suoj.

4. Fece nel Carmine nel pilastro della cappella de Serragli uno Santo Piero et dipinse in Pisa in piu luoghj.

Don Lorenzo Monaco.

5. 6. Frate Lorenzo, frate negli Agnolj di Firenze. Costuj dipinse in detto luogo la tauola dell' altare maggiore in detta chieſa, con grande ornamento lauorata, et molte altre cose in detta chiesa.

7. Et in Santa Trinita la cappella delli Ardinghellj, doue sono le immagini di Dante et del Petrarca; la cappella de Bartolinj in detta chiesa, doue è lo sponsalitio di Nostra Donna.

Fra Giovanni da Fiesole.

8. Frate Giouannj, detto da Fiesole, angelico et vezzoso
9. et deuoto et *(di uirtu)* ornato molto. Dipinse con grandissima facilita et in Firenze et a Roma et altroue; et infra l'altre cose:

10. Il capitolo di Santo Marco et la tauola dell' altare maggiore et piu figure per la detta casa.

11. Et nella sagrestia di Santa Trinita la tauola, doue è disposto *(deposto)* Cristo di croce.

12. Una tauola in San Gallo *(Gilio)*, doue è dipinto il paradiso.

13. Una tauola nel Tempio, doue è Giesu morto et intorno uno coro delle Marie.

14. Nell' ornamento, doue ſtanno gli arientj, alla Nunziata de Seruj figure picole.

1. Dipinse insieme con Masolino la cappella de Branchacci nel Carmine.

2. Stette Masolino con Lorenzo Bartolucci a reſsattar' *(raſsettare o rinettare)* le porte di bronzo di Santo Giouanni et panni, che non ci sono li meglio rinetti che sua.

3. Et im Pisa dipinse aſsai cose.

Don Lorenzo Monaco.

4. Fra Lorenzo, frate negli Agnioli, dipinse la tauola dello altare maggiore di decta chiesa et in Santa Trinita la cappella delli Ardinghelli, doue ſono le inmagini di Dante et del Petrarcha, et la cappella de Bartolini in detta chiesa, doue dipinse lo sponsalitio di Nostra Donna.

Fra Giovanni da Fiesole.

5. Fra Giouanni, decto da Fiesole, angielicho, uezoso et diuoto et di uirtu ornato molto, con grande facilita dipinse in Firenze, in Roma et altroue;

et il capitolo di Santo Marcho di Firenze et la tauola dello altare maggiore con piu altre fiure nella decta chiesa

et nella ſagrestia di Santa Trinita le tauole, doue è diposto Cristo di † *(croce)*;

una tauola in Santo Celio *(Gilio)*, doue è dipinto il paradiso,

una tauola nel Tempio, doue è Jesu Cristo morto et intorno uno choro delle Marie,

et nello ornamento, doue ſtanno gli arienti, alla Nuntiata cierte fiure pichole

1. Negli Agnolj, cioe nel muniſtero uno inferno et paradiso.

2. In Roma una cappella a papa Eugenio.

3. In Santa Maria Nouella in Firenze tra le tre porte del tramezo, quando era giouanetto, piu tabernacolj in detta chieſa, doue tengono le reliquie.

4. La tauola della cappella del palagio de Medicj, attorno della quale dipinse in fresco Benozo.

5. Dipinse in Santo Dommenico di Fiesole, nella quale habitaua, piu tauole.

Lippo.

6. 7. Lippo Fiorentino. Costuj fu gentile maestro, per quanto patiuano e tempi suoj.

8. Dipinse in piu luoghi et infra gli altrj in Santo Antonio [et] alla porta a Faenza allo spedale certj pouerj et nel chioſtro l'historia di Santo Antonio et la uisione, quando uidde moltj laccj nel mondo, apresso de quali erano disegnatj gli huominj con diuersj apetitj, secondo che da quelli erano tiratj.

9. Fece una figura di musaico con la testa inuetriata, la quale è al presente nella udienza della Parte Guelfa.

10. Et in San Giouannj una historia di musaico di Santo Francesco a capo alla porta del mezzo acanto al battesimo.

Spinello Aretino.

11. 12. Spinello, padre di Forzore. Horaſo fu costuj, *(et)* perche
piu tempo habitò in Arezo, era reputato Aretino; et i suoj
13. uscitj di Firenze per le parti s'erono ridottj a Arezo. Costuj
dipinse la sagrestia di San Miniato a Monte.

Andrea dal Castagno.

14. Andreino da Castagno, alleuato da piccolo fanciullo in
15. Firenze. Alcunj dicono, fu leuato da guardare le bestie; et

et nel munistero degli Agniolj uno inferno et paradiso.
1. In Roma [in] *(una)* cappella di papa Eugenio.
2. In Santa Maria Nouella tralle tre porte del tramezo,
3. coe del ponte, quando lui era giouanetto. Et in decta
chiesa, doue loro tengono le reliquie, fecie piu ornamenti

et la tauola della cappella del palazo de Medici, intorno alla quale dipinse in frescho Benozo.

4. Et in Santo Domenico da Fiesole, doue lui habitaua, dipinse piu tauole.

Lippo.

5. Lippo del Fino fu gientile maestro, per quanto patirno i tempi ſuoi.

6. Dipinse in piu luoghi e fra gli altri in Santo Antonio della porta a Faenza allo spedale certi poueri et nel chioſtro la storia di Santo Antonio et la uisione, quando lui uidde molti lacci nel mondo, apresso de quali erano disegniati huomini con diuersi appetiti ſicondo dalli dimonij erano tirati.

7. Fecie una fiura di musaico inuetriata, la quale è al presente nella udientia della Parte Guelfa,

et in Santo Giouanni una ſtoria di musaico di Santo Francesco ad capo alla porta di mezo inuerso il battesimo.

Spinello Aretino.

8. Spinello di Forzore orafo, perche piu tempo habito in
9. Arezo, era reputato Aretino. In Arezo *(Firenze)* dipinse la
sagreſtia di Santo Miniato a Monte.

Andrea dal Castagno.

Andreino da Caſtagnio, alleuato da piccholo in Firenze,
10. [et] fu leuato da guardare le bestie da uno maestro Fioren-

trouato da uno nostro cittadino *(come)* disegnau ainsu le laſtre,
1. lo condusse a Firenze. Costuj fu grande disegnatore et di
gran' rilieuo, amatore delle difficulta dell' arte, viuo et pronto
molto et assaj facile nel fare.
2. Dipinse in piu luoghi, come fu una faccia in Santo
Gilio di Firenze, che è *(la prima)*; la seconda dietro all' al-
tare dipinse Alesso Baldouinettj, et *(una)* maeſtro Dommenico
da Vinegia, il quale fu morto da detto Andreino con una
maza ferrata in sula teſta per inuidia, per ilche non poté finire
detta facciata; et alla morte sua confesso detto homicidio.
3. Nel chiostro delle Ossa di detta chieſa uno Santo Andrea
sopra uno uſcio.
4. Nel chiostro grande di Santa † *(Croce)* dipinse Cristo
5. alla colonna con piu figure intorno. Nella detta chieſa alla
cappella de Caualcantj uno Santo Girolamo et uno Santo
Francesco.
6. Nella chiesa della Nunziata di Firenze nella cappella
di messer Orlando de Medicj 3 figure, tra le qualj è la
moglie di detto Andrea, et in un altra cappella di detta
chiesa uno Santo Girolamo et in un altra uno Santo Giu-
liano con l'historia sua.
7. In Santa Maria del Fiore la figura di Niccolo da To-
lentino a cauallo, stato capitano de Fiorentinj.
8. Nel muniſtero degli Agnolj nel primo chiostro riscontro
alla porta del Martello uno crucifisso con altre figure.
9. Nel refettorio di Santa Maria Nuoua uno cenaculo di
Cristo con gli apostolj, molto bello.
10. Sopra alla porta della chiesa di Santo Giuliano di
Firenze uno crocifisso con Santo Giuliano con Maria, bellissimo.
11. Nella loggia della casa de Carduccj, hoggi de Pandol-
finj moltj huominj famosj.
12. Alla Scarperia nel palagio del Vicario sopra la porta
una Carità ignuda, cosa per escellenza.

tino, che lo trouo, che disegniaua una pecora in ſu una
1. laſtruccia, et lo condusse a Firenze. Fu costui grande di-
segniatore e di grande rilieuo et amatore delle difficulta
della arte.

2. 3. Dipinse im piu luoghi: Come fu *(u)*na facciata in Santo
Gilio in Firenze; et drieto allo altare maggiore dipinse *(una)*
Alesso Baldouinetti, et uno *(una)* Domenicho da Vinegia,
elquale fu morto da detto Andreino con una maza ferrata
in sulla testa per inuidia, et pero non potette finire detta
facciata; et alla morte confesso detto omicidio.

4. Fece nel chiostro delle Ossa di Santa Maria Nuoua
uno Santo Andrea ſeparato con *(sopra)* uno uſcio

et nel chiostro grande di Santa † *(Croce)* uno Cristo alla colonna con piu fiure intorno et in decta chiesa nella cappella de Caualcanti uno Santo Girolamo et uno Santo Francesco

et nella Nuntiata di Firenze nella cappella di messer Orlando de Medici tre fiure, infra le quali ui è la moglie di decto maestro Andreino, et in un altra cappella in decta chiesa uno Santo Giouanni *(Girolamo)* et in un altra uno Santo Gregorio *(Giuliano)* con la ſtoria sua

et in Santa Maria del Fiore la fiura di Nicholo da Tolentino a cauallo, stato capitano de Fiorentini di fuori.

5. Dipinse nel muniſtero degli Agnioli nel primo chiostro
rincontro alla porta del Martello uno crocifiſso con molte fiure

et nel refettorio di Santa Maria Nouella *(Nuoua)* uno cenacolo di Cristo con li apostoli, opera bella,

et una bella pittura alla porta della chiesa di Santo Giuliano

et nella loggia de Carducci a Sofiano, che oggi è decta casa de Pandolfini, uno crucifiſso et uno Santo Girolamo *(Giuliano)* et Maria, opera excellentissima.

6. Alla Scarperia sopra la porta *(del palagio)* del Vicario
(dipinse) una Carita igniuda, certo bellissima.

1. Dipinse nella faccia del palagio del Podesta di Firenze
piu huominj cittadinj, statj confinati per lo stato, a uso dj
2. impiccatj per diligione. Il perche acquisto il cognome detto
Andreino degli Impiccatj.

Paolo Uccelli.

3. 4. Pagolo Vccello Fiorentino. Costuj fu buono componi-
tore et vario, gran maestro di annimalj et di paesi, artificioso
negli scorcj, perche intese bene la prospettiua.
5. Fece nel primo chiostro di Santa Maria Nouella una
storia: quando Dio plasmo Adamo et Eua, et come furono
6. cacciatj del paradiso delle delitie. Et un altra storia del
diluuio, doue ſono cose molto belle.
7. In Santa Maria del Fiore la figura di messer Giouannj
Aguto, ingenuo *(Inglese?)* capitano de Fiorentinj, a cauallo
di uerde terra.
8. Fece dua figure nella faccia del muniſtero di Baldaccio.
9. Sopra la porta di Santo Tommaso di Firenze Cristo et
Santo Tommaso.
10. Dipinse negli Agnolj nel chiostro dell' orto grande di
uerde terra molte figure, con grand' artifitio et assaj lodate.
11. Dipinse nel chiostro di San Miniato a Monte ancora
di uerde terra, ma non molto stimata.
12. Fece piu storie in panni et in altrj luoghi, assaj com-
mendate.

Fra Filippo Lippi.

13. 14. Frate Philippo Fiorentino. Costuj fu gratioso di ornato
15. et artifitioso sopra modo. Valse molto nelle compositionj
et uarieta, nel colorire, nel rilieuo, negli ornamentj d'ogni
sorte, massime o immitatj dal uero o fittj — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —

1. Dipinse nella faccia del palagio del Podesta di Firenze
piu cittadini, ſtati confinati per lo stato, per dilegione a uso
di impichati; et da indi in poi fu cogniominato maestro
Andreino delli Impichati.

Paolo Uccelli.

2. Paulo Ucciello fu buono compositore et uario, grande
3. maestro di animali et di paesi. Fu artificioso nelli ſcorci
et intese molto bene la prospettiua.
4. Fecie nel primo chiostro di Santa Maria Nouella una
ſtoria, quando Dio plasmo Adamo et Eua, et come loro
furono cacciati del paradiso delle delitie, et una ſtoria del
diluuio, cose bellissime.
5. In Santa Maria del Fiore la fiura di messer Giouanni
Aguto, capitano Inghilese ad cauallo de Fiorentini, di
verde terra.
6. Fecie dua fiure nella faccia del munistero di Annalena
et sopra la porta di Santo Tommaſo di Firenze Cristo et
Santo Tommaso.
7. Dipinse negli Agnioli nel chioſtro dellato (*dell' orto*)
grande di uerde terra di molte figure, aſsai lodate.
8. Dipinse anchora nel chiostro di Santo Miniato a Monte
di uerde terra.
9. Fecie piu ſtorie in panni et in altri luoghi, tutte belle.

Fra Filippo Lippi.

10. 11. Fra Filippo Fiorentino fu artifitioso sopra modo. Valse
molto nelle compositioni et uarieta, nel colorire, nel rilieuo,
nello ornamento d'ogni sorte et inmitatore del uero.
12. Dipinse una tauola nel nouitiato di Santa † (*Croce*).
13. Anchora in Firenze et di fuori di molte cose
et la cappella maggiore della pieue di Prato

et in Santo Ambruogio di Firenze una tauola allo altare grande, honoratiſsima et gratiosa.

1. Fecie una tauola in Santo Spirito nella cappella de Barbadori

et una tauola nella cappella degli operaj di Santo Lorenzo.

2. Una predella alla Nuntiata di Santa † (*Croce*).

3. Nel palazo de Medici una tauola, la quale è oggi nel palazo di Signori, che ui si meſſe, quando loro furno fatti rubegli.

4. La tauola dello altare maggiore delle Murate, doue è Santo Bernardo, che ha legato il diauolo;

et una tauoletta, doue è il presepio, in Annalena.

Giuliano di Arrigo, detto il Pesello, e Francesco di Stefano, detto il Pesellino.

5. Pisello ualse sopra gli altri negli animali, et se ne uede molti in grande perfectione; et infra gli altri nella caſa de Medici uno lione a una grata et in casa Pierfrancesco de Medici una ſpalliera di animali, molto bella,

et una tauola in Santo Jacopo di Piſtoia et molte altre fiure et tauole.

6. Lascio uno allieuo, detto Pisellino, coe Francesco, detto Pisellino, elquale lo seguito in cose pichole.

Piero del Pollaiuolo.

7. Piero del Pollaiuolo fecie uno Santo Criſtofano a Santo Miniato fra le Torri, che fu disegnio di Antonio suo fratello,

et una tauola di Santo Bastiano a Santa Maria de' Serui, doue ritraſse Gino di Lodouico Capponi,

et una tauola nella cappella del reuerendissimo (*cardinale*) di Portogallo a Santo Miniato a Monte.

1. Et delle Virtu sie (*sei*) ſi uede in una ſpalliera in sala della Mercantia,
et in Roma fecie piu opere exciellenti.

Sandro Botticelli.

2. Sandro di Botticello fu diciepolo di fra Filippo.
3. Fece da giouanetto nella Mercantia una Forteza bellissima.
4. Una tauola in Santo Marcho allato alla porta della chiesa a mano siniſtra
et uno Santo Agostino in Ognisancti nel pilastro del coro dinanzi.
5. Una tauola in Santo Spirito di Santo Giouanni.
6. In Santo Bernaba una tauola di Nostra Donna et Santa Catherina.
7. Una tauola nelle Conuertite.
8. Una tauola in Santa Maria Nouella alla porta del mezo.
9. Piu femmine igniude, belle piu che alchuno altro.
10. Et a Roma nella cappella di Sisto III (*IV*).
11. Fecie piu quadri di cose pichole et infra l'altre uno Santo Girolamo.

Alesso Baldovinetti.

12. Alesso Baldouinetti dipinse la tauola dello altare maggiore di Santa Trinita et la detta cappella.
13. Dipinse la faccia in Santo Gilio drieto al' altare maggiore.
14. Dipinse in frescho drieto alla Nuntiata nel chiostro.
15. Dichiaro (*Rischiaro*) il musaico in Santo Giouanni, doue fu fatto architettore (*La Ceccha, che*) fece uno ordingho, molto bello et facile, che si pensa haueſsi il disegnio da Bernardo Galluzi, che anchora ſi uede nella Sapientia, che è fiurata per tutta la cappella.

Filippo di ser Brunellesco.

— — — — — — — — — — — — — — —

(le porte — — — le qualj dipoi furno date a fare a Lorenzo di Bartoluccio per la summessione, che esso) uso uerso e citta-
1. dinj, la qual cosa Filippo fare non uolse maj. Non dimeno detto Filippo non si poté contenere che non lauorassj in su dette porte, come et feciono et Donato et Luca della Robbia et Antonio del Pollaiuolo, perche se cosi non fussi seguito, era impossibile, che si conducessino a perfectione.
2. Et conoscionsi tra gl'intendentj le maniere di tutte le figure et maestri distincte, perche in esse è grande uarieta et artifitio.

Di Pippo di ſere Brunelleſcho.

1. Pippo di ſere Brunelleſcho, ciptadino Fiorentino, fu
dotto in ſcrittura ſacra; et ſoleua dire maeſtro Pagolo aſtro-
2. lago, che udendolo parlare, gli pareua Santo Pagolo. Fu
3. ariſmetricho et geometra. Ritrouo la proſpettiua, ſtata piu
4. tempo ſmarrita. Era ſtudioſo delle opere di Dante et beniſ-
ſimo le intendeua.

5. Truouo il modo di uoltare la cupola di Firenze ſenza
armatura, ſtata piu anni imperfetta, per non trouare chi
uoleſsi o ſapeſsi uoltarla; et eraſi in Firenze quaſi fatta
6. reſolutione di riempire et fare il gietto di terra. Hebbe
7. per compagnio Lorenzo Bartolucci. Ma quando furono in
ſul uoltarla, fingiendoſi Pippo hauere male, et non potendo
o ſapendo detto Lorenzo fare ſenza Pippo, Pippo gli mando
a dire, che farebbe ben lui ſenza Lorenzo; et coſi gli ufitiali
gli dettono tutto il carico et leuorno Lorenzo, alquale allo-
gorno le porte di bronzo di Santo Giouanni.

8. Fecie tutti gli ſtrumenti et modello (*modegli*), che alla
perfectione di tale opera erano neceſsarii, et gli laſcio nella
Opera, che per mala cura (*ſono*) parte guaſti et parte perduti.

9. Fecie il modello della lanterna, a concorrentia delquale
ſino a una donna ebbe ardire di fare un altro modello;
doue fu ucciellato da certi maeſtri, che non uedeuano la
ſalita, la quale lui ſcoperſe loro drento a uno pilaſtro.

10. Valſe aſsai nella ſcultura, come ſi uede nel modello
di bronzo, che lui fecie per le porte di Santo Giouanni; il
quale modello è oggi nel doſsale della ſagreſtia di Santo
Lorenzo; anchora che poi furno allogate a Lorenzo Barto-
lucci ouero Ghiberti, anchora che ſopra ui lauoraſsino detto
Filippo, Donatello, Luca della Robbia et Antonio del
Pollaiuolo.

1. Fece una Santa Maria Magdalena, posta nella chiesa di Santo Spirito, la quale arse, quando la chiesa (*arse*), cosa eccellentissima senza comparitione a quelle che sono in Santo Giouannj di mano di Donato.

2. Vedesi in Santa Maria Nouella il crocifisso dj rilieuo da non equipararlo all' altra figura, fatta a gara con Donato, il quale n' haueua fatto un' altro, hoggi in Santa Croce.

3. Furono allogate a luj et a Donato insieme due figure di marmo, che sono nellj pilastrj d' Orto Santo Michele, cioe la figura di Santo Piero et quella di Santo Marco, opere molto degne.

4. Fece in prospettiua la chiesa et la piaza di Santo Gallo (*Giouanni*) et il palagio de Priorj.

5. Fece il modello della chiesa di Santo Spirito, opera eccellente, benche non fussi seguito interamente l'ordine suo ne nelle porte ne ne ricignimentj di fuorj, che s' haueua a dimostrare, nel modo che esso era dentro, ne negli altarj delle cappelle, che haueuano a essere dallato dinanzj, et uolgere il prete el uolto alla chiesa a dire la messa, con-
6. trarij, come sono al presente. Ne etiam nella cupola, perche si sono alzati troppo ne pilastrj et ne capitellj delle colonne et nel ricignimento disopra, in modo che successiue la cupola uiene a essere uscita della sua ragione et proportione; per la qual cosa è detto edifitio indebilito et è per rouinare gran tempo prima che esso non harebbe fatto.

7. Ancora fece il modello della chiesa di Santo Lorenzo di Firenze; benche ancora non fussi seguito interamente il suo disegno, nondimeno è uno corpo molto bello; et etiam la sagrestia prima.

8. Simile fece il modello del capitolo de Pazi nel chiostro di Santa † (*Croce*).

9. El modello della casa de Businj, fatta per 2 fratellj.

10. Et il modello della casa et facciata et loggia degli

1. Fecie una Santa Maria Magdalena in Santo Spirito, che ardendo quella chiesa, ando male, a gara con una, che è in Santo Giouanni di Donatello.

2. Fecie il crocifisso di Santa Maria Nouella a gara con Donatello, che ne haueua fatto un altro in Santa † (*Croce*).

3. Furono allogate allui et a Donatello due figure di marmo, che sono ne pilastri di Orsanmichele, coe quella di Santo Piero et di Santo Marcho, opere degnie.

4. Fecie in prospettiua la chiesa et la piaza di Santo Giouanni et il palagio de Signorj.

5. Fecie il modello della chiesa di Santo Spirito, opera exciellente, benche non fu ſeguito interamente lo ordine suo ne nelle porte ne nel ricidimento (*ricigniemento*) di fuori, che si haueua a dimostrare, nel modo che esso era drento, (*ne*) nelli altari delle cappelle, che haueuono a essere dal lato dinanzi, et uolgiere il prete il uolto alla chiesa al dire la messa,
6. contrarii apunto a quel che sono al presente. Ne anchora (*nel*)la sua cupola non anno seguito lo ordine suo, che si sono alzati troppo ne pilastri et capitelli delle colonne et nel riagiugnimento (*ricigniemento*) disopra, in modo che la detta cupola uiene a essere uscita della uera ragione et proportione sua, et detto edifitio uiene tutto a essere piu debole et porta pericolo di non rouinare prima gran tempo che non sarebbe fatto; et anchora per un altro errore, fattoui da imulatori, di uno archo, che si posa in sul falso.

7. Anchora fecie il modello della chiesa di Santo Lorenzo; benche anchora quiui non fu exeguito interamente il suo disegnio, nondimeno è uno corpo molto bello; et cosi la sagrestia uechia.

8. Simile fecie il modello del capitolo de Pazi nel chiostro di Santa † (*Croce*)

Innocentj, la quale fu fatta senza armadura, nel qual modo
1. si è osseruato per moltj. Et a detto (*Eccetto*) che è uno ricigni-
mento, fatto per ordine di Francesco della Luna, che è falso
et non a proposito et senza architettura, perche Filippo si
trouaua in detto tempo a Milano a seruigi di Filippo Maria
duca per il modello d' una forteza; et alla sua tornata uidde,
detta facciata essere uscito con uno ricignimento fuori del
modello, stato seguito per ordine di Francesco della Luna,
2. il quale haueua opinione d'architettura. Et dimandato Filippo,
perche hauessi fatto tal cosa, rispose hauerlo tratto della
3. chiesa di Santo Giouannj. Il perche Philippo gli disse cosj:
4. „Uno errore era in detto edifitio, et tu l' haj preso et con-
seruatolo“.

5. Fece il modello della forteza di Vicopisano et quello
del porto di Pesero et a Milano altre cose.

6. Et ufaua di dire, che se cento modellj di chiese o altrj
edificij hauessj a fare, tuttj uariatj gli farebbe et differentj.

7. Fece uno modello della casa o palazo di Cosimo de
Medicj, laquale haueua a essere situata in sulla piaza di
San Lorenzo riscontro alla chiefa; et doue al presente è il
palagio, haueua a essere piaza; edifitio forse non al presente
8. sopra la terra da uedersj. Ma Cosimo parendogli troppo
grande et suntuosa impresa, la lascio indietro; il che Filippo,
ilquale haueua in esso messo tutto il suo ingegno, per sdegno
9. lo spezo. Perche mentre che lo componeua, usaua dire, che
a sua dj haueua desiderato di fare una casa et erasj abat-
tuto a uno, che la uoleua et poteua fare; il perche si dice,
che mai fu uisto tanto allegro quanto nel tempo che lo
10. fabbricaua. Dissesj, Cosimo essersj pentito di non hauere
seguito tal disegno, et che non gli parue parlare maj a
huomo di maggiore intelligenza, ma molto di se medesimo.

11. Hebbe uno suo discepolo, quale teneua in casa, da
Buggiano, alquale fe fare l'acquaio di marmo, che è nella

et il modello della casa de Busini.
1. Fecie anchora il modello della casa et facciata della
loggia delli Jnnocienti, la quale fecie senza armadura; el qual
modo fu anchora obseruato per molti, excepto de uno reg-
gimento (*ricigniemento*), fatto per ordine di Francesco della
2. Luna, che è falso et fuori architettura. Perche Filippo in
detto tempo si trouaua a Milano a seruitij di Filippomaria
duca per il modello della forteza et alla tornata sua uisto
detto errore, lo uoleua rouinare, ma da i ministri con dolci
parole non fu lasciato; et cosi uidde, detta facciata essere
uscita fuori del modello con uno reggimento (*ricigniemento*),
stato fatto per ordine di decto Francesco, che haueua op-
3. pinione di architettura. Et domandandolo Filippo, perche
hauefse fatto tal cosa, rispuose hauerlo tolto della chiesa
4. di Santo Giouanni, al che Filippo difse: „Uno solo errore
era in decto edifitio, et tu hai tolto a obseruarselo“.
5. Fecie il modello della forteza di Vico Pisano et quella
del porto di Pesero et a Milano afsai cose.
6. Et usaua di dire, che se ciento modelli di chiese o di
altri edifitii hauessi affare, tutti li farebbe uariati.
7. Fecie uno modello della casa ouero palazo di Cosimo
de Medici, laquale haueua a essere situata in fulla piaza di
Santo Lorenzo, che la porta del palazo si riscontrafse con
la porta di Santo Lorenzo, edifitio forse, che pochi ne sa-
rebbe sopra la terra oggi, fe si seguitaua l'ordine di decto
8. Filippo. Ma parendo a Cosimo troppo sumptuosa fpesa,
lascio decto ordine indrieto, ancora che poi fe ne pentissi
9. fortemente. Perche Filippo hauendo messo in quello tutto
il suo ingiegno, per fdegnio lo spezo, diciendo, che sempre
a sua di haueua desiderato di fare una opera rara, et li
pareua efsersi abattuto a uno, che la uoleua et poteua farla.
10. Et fi dicie, che mai fu uisto tanto allegro, quanto nel tempo
11. che fabricaua decto modello. Cosimo fi penti fortemente

sagrestia di Santa Liparata, con quelli bambinj in detto lauoro che gettano acqua.

1. Ancora fece la testa di detto Filippo, che è in Santa
2. Liparata. Ancora fece l'acquaio di pietra della sagrestia
uecchia.

3. Fece detto Filippo piu disegni et modellj a signorj et intra gli altrj a Filippo Maria di Milano di forteze, ilquale fece forza con ogni premio di ritenerlo apresso luj, et al signore di Pesaro del porto et a moltj altrj di case et altrj edifitij (*et*) il modello degli Agnolj, non finito.

di non hauere eseguitolo et dicieua, che non li parue mai
parlare a huomo di maggiore intelligentia, et molto di se
ſtesso si dolse.

1. Hebbe uno suo discepolo, quale teneua in casa, detto
il Buggiano, alquale fecie fare lo acquaio di marmo della
sagrestia di Santa Reparata con quelli bambinj che giettano
2. acqua. Anchora fecie la testa di decto Filippo, che è in
Santa Reparata, et fecie uno acquaio di pietra in detta
sagrestia.

3. Detto Filippo fecie anchora piu disegni et modelli a uarij signori: infra gli altri a Filippomaria, duca di Milano, della forteza; et decto duca fecie ogni opera con ogni premio di ritenerlo ad presso di se.

4. Fecie il modello al signor di Pesero del porto et a molti altri di case et uarij edifitij et il disegnio del conuento degli Agnioli.

Donatello.

1. Donato Fiorentino, detto Donatello, scultore, da essere
connumerato fra gli antichj, mirabile in compositione et in
uarietà, pronto et con grande uiuacità et nell' ordine et nel
situare delle figure, lequalj tutte appaiono in moto, fu grande
immitatore degli antichj et dj perspettiue intese assaj bene.
2. Fece moltissime opere et in Firenze et altroue:
3. Nel pilastro di Orto San Michele la figura di Santo
4. Giorgio con gran' uiuacità et pronteza. El (*e 'l?*) tabernaculo
in dettj pilastrj riscontro alla chiesa di San Michele, doue
poi fu messo le figure di bronzo di Giesu Cristo et di San
5. Tommaso di mano dj Andrea del Verrocchio. Le figure di
San Marco et di Santo Piero a dettj pilastrj, benche fussino
allogate a luj insieme con Filippo di ser Brunellesco.

6. Nella faccia di Santa Maria del Fiore Santo Giouannj
Euangelista nel tabernaculo allato alla porta di mezo, in
ogni sua parte perfetta, et forse poche uolte dagli occhj
7. nostri simile si uedde. La figura di Daniello in detta faccia
8. intra dua colonne, assaj bella. Duo figure nel campanile
di detta chiesa dallato della piaza: una, ritratta al naturale,
(*è*) Giouannj dj Barduccio Cherichinj, et l'altra Francesco
Soderinj giouane, allato l'una all' altra, et è dallato della
Canonnica.
9. La figura della Judetta di bronzo, alpresente alla loggia
10. de nostri Signorj. La figura di Dauith di bronzo, laquale è
alpresente nel cortile del palazo di dettj Signorj.
11. Una testa et il collo d'uno cauallo di molta grandeza.
12. È opera molto degna, fatta per finire il resto del cauallo, sul
quale è l'immagine del re Alphonso di Ragona et Sicilia,
Napolj et altrj reamj; laquale è hoggi in Napoli in casa
del conte dj Mathalona de Caraffi.

Donatello.

1. Donato Fiorentino, decto Donatello, ſcultore, da eſser
numerato tra li antichi, mirabile cierto in compositione et
in uarieta, pronto et con grande uiuacita nello ordine e nel
situare le fiure, lequali tutte paiono in moto, fu grande
inmitatore degli antichi et di prospettiue.
2. Fecie moltissime opere in Firenze et altroue.
3. Et infra le altre nel pilastro di Orto San Michele la
4. fiura di Santo Giorgio con grande uiuacita. Fecie il taber-
nacolo in detti pilastri rincontro alla chiesa di Santo Michele,
doue poi fu messo la figura di bronzo di Yesu Cristo et di
Santo Tommaſo, di mano di Andrea del Verrocchio; et fecie
le figure di Santo Marcho et di Santo Pietro in detti pilastri,
benche le fussino allogate allui insieme con Filippo Brunel-
leschi.
5. Alla facciata di Santa Maria del Fiore fecie Santo
Giouanni Euangelista allato alla porta di mezo, in ogni sua
parte perfetto, et forse poche uolte dagli occhi nostri ſimili
6. ſtatue ſi uedano. La fiura di Donatello (*Daniello*) in decta
faccia è infra dua colonne, molto bella; et due fiure nel
campanile di decta chieſa verso la piaza, che (*ch'è*) una ritratta
al naturale, che è Giouanni di Duccio Ruchini (*Cherichini*),
et l'altra Francesco Soderinj giouane, allato l'una a l'altra.

7. Fecie anchora la Juditta di bronzo, che è nella loggia
di piaza de nostri Signori, et la fiura di bronzo di Dauitte,
laquale è nel cortile del palazo dei decti noſtri Signorj.
8. Fecie una testa col collo di uno cauallo di molta gran-
deza, opera molta degnia, con il resto del cauallo, in ſul
quale è la inmagine del re Alfonso di Aragona, Sicilia, Na-
poli et di altri reamj; la quale è in Napoli nel palazo del
conte di Matalona de Caraffi.

1. La figura di Santa Maria Madalena, alpresente nella chiesa di San Giouanni di Firenze.

2. Uno uaso di granito con ornamentj di marmo nella casa ouero palazo de Medicj, gittante aqua.

3. Uno altro uaso con simile nel orto de Pazi, molto bello, che fa[nno] fonte.

4. Nella sagrestia di Santo Lorenzo uno vaso da lauare
le manj, opera molto bella, et il falcone et altrj ornamentj
5. intorno di mano d'Andrea del Vecchio (*Verrocchio*). Le
porte di bronzo in detta sagrestia, benche non habbino
molta gratia, et dua pergami di bronzo in detta chiesa, non
finitj, et quattro uangelistj di terra in detta chieſa in sula
cornice della croce di detta chiesa, bozatj; haueuano afarsi
di bronzo o di marmo.

6. La Nuntiata nella chiesa di Santa Croce e 'l tabernacolo alla cappella de Caualcantj con suoj ornamentj begli.

7. Piu teſte et figure et massime in casa di Lorenzo della Stufa, molto pronte.

8. Uno crucifisso a meza la chiesa di Santa † (*Croce*) di rilieuo.

9. Gli ornamentj dell' organo della sagrestia uecchia, cioe
10. del minore organo, di marmo di Santa Maria del Fiore. Le-
qualj figure sono abozate et non finite, nondimeno di terra
appaiono assaj et rilieuano in apparenza, piu che non fanno
le figure dell' organo maggiore, che sono finite con molta
diligenza et di terra non appaiono tanto, che sono di mano
di Luca della Robbia.

11. Tolse a fare a Sanesj una porta di bronzo et fece il
12. disegno molto bello et le forme per gittarlo. Ma capitan-
douj uno Bernardetto orafo, detto di Mona Papera, Fioren-
tino, assaj intendente et suo domestico, et andandolo a uici-
tare, che tornaua da Roma, et ueduto ordinata tanto bella opera,
lo riprese assaj, che e Sanesj potessero gloriare di tanta degna

1. Fecie la fiura di Santa Maria Magdalena, posta in Santo Giouanni di Firenze,

et uno vaso di granito con lineamenti (*ornamenti*) di marmo, posto nella casa de Medici, che gitta acqua.

2. Uno altro uaso con ſimili ornamenti, che fa fonte, molto bello, nell' orto de Pazi.

3. Nella sagreſtia di Santo Lorenzo uno vaso da lauare le mani, opera molto bella, con uno falchone et altri ornamenti intorno, (*che*) sono di mano di Andrea del Verrocchio.
4. Le porte di bronzo in decta sagrestia, anchora che non hab-
bino molta gratia, et 2 pergami, non finiti, et quatro euangielisti di terra in sulla cornicie di decta chiesa dalle sagrestie, abozati, che anno a farsi di bronzo o di marmo.

5. La Nuntiata nella chiesa di Santa † (*Croce*) et il tabernacolo della cappella de Caualcanti con sua ornamenti bellissimj.

6. Piu teste et fiure et maximo in casa Lorenzo della Stufa, molto pronte,

et uno crocifisso a meza la chiesa di Santa † (*Croce*) di rilieuo

et gli ornamenti dello organo della sagreſtia uecchia, coe del minore organo di marmo di Santa Maria del Fiore.
7. Lequali fiure sono abozate et non finite, nondimeno di terra
paiono aſsaj et rilieuano in apparenza, piu che non fanno le figure dello organo maggiore, che sono finite con molta diligientia, et sono di mano di Luca della Robbia.

8. Tolse a fare a Siena una porta di bronzo et fecie il
9. disegno [della Robbia] bello et le forme per gittarlo. Ma
capitandoui uno Bernardetto orafo, detto di Mona Papera, Fiorentino, aſsai intendente et suo domeſtico, che tornaua di Roma, et andandolo a uisitare et ueduto la bella opera, lo riprese aſsai, che i Sanesi si potessino gloriare di cosi ho-

cosa; et tanto lo persuase, che uno di di festa, che e garzonj
erano andatj a spasso, esso Donato et Bernardo guastorno ogni
1. cosa et ufcitj di casa, presono la uia di Firenze. Et i
garzonj tornando la sera a cafa, trouorono guasto tal cosa, et
non esseruj Donato, ne prima di luj intesono, che era giunto
in Firenze.
2. Fece il sepolcro di papa Janni in Firenze, posto nella
chiesa di San Giouannj, con tuttj e suoj ornamentj, eccetto che
una figura di mano di Micheloz, eccetto che una Fede, che
ha uno callice in mano et ha l'uno braccio minore che l'altro.
3. Dicono, che fece il disegno dell' occhio del uetro in
testa alla chiesa di Santa Maria del Fiore, cioe di quelli
della cupola, che è una incoronatione.
4. Fece a Siena nella porta del duomo una figura di
bronzo di San Giouannj Battista, cosa bella, ma ha meno
nel braccio dritto dal gommito in giu, il quale dissesj non
hauere finito, per non essere sodisfatto del resto del paga-
5. mento. Et partitosj di detto luogo, disse, se uoleuano finissi
detta figura, che gli dessino tanto quanto gli haueuano dato
del resto della figura; et cosi la lascio imperfetta.
6. Fece una figura di San Giouanni, hoggi in casa dellj
heredj di Ruberto Martellj.
7. Fece infinite cose, frall' altre la Douitia sopra la colonna
di Mercato Vecchio.
8. Fuori di Firenze furono assaj, di che non ho notitia.
9. A Padoua uno cauallo fuor della chiesa di Santo Antonio,
10. suuuj Gattamelata, dj bronzo. Nel dossale dello altare mag-
giore una Pieta dj marmo con le Marie, cosa eccellente.
11. Sonuj intorno al coro certi quadrj di bronzo, fattj dal Vellano
et (*con*) disegni di Donato, suo maestro, tanto similj alle cose
12. sue, che io guidicaj, essere fatte da luj. Conoscesi la ma-
niera sua dagli altri differente, che come le ueddj, guidicaj
per la uiuacita, essere fattj da luj.

norata cosa; et tanto lo persuase, che uno giorno di festa,
che i garzoni erano andati a spasso, esso Bernardetto et
Donato guaſtorno il tutto et usciti di casa, presono la uia
1. per a Firenze. I garzoni tornando la sera a casa, trouorno
questa tal cosa, et non esserui Donato, ne prima di lui intesono, che esso era in Firenze.

2. Fece il sepolcro di papa Janni nella chiesa di Santo Giouannj di Firenze con tutti i sua ornamenti, excetto che una fiura, che è di mano di Michelozo, et cosi la Fede con uno calicie in mano, che ha uno braccio minore che l'altro.

3. Fecie il disegnio dello ochio di uetro in testa alla chiesa di Santa Maria del Fiore (*dell'*)a incoronatione, coe (*di*) quelli della cupola.

4. Fecie in Siena nella opera del duomo una fiura di Santo Giouanni Batista di bronzo; ma per non eſsere fatiſfatto, la lascio imperfetta nel braccio ritto dal gomito in giu.

5. Fecie una fiura di Santo Giouanni, oggi in casa li eredi di Ruberto Martelli.

6. Fecie la Diuitia ſopra la colonna di Mercato Vecchio.

7. Fuori di Firenze fecie aſsaj opere, delle quali io non ho notitia.

8. A Padoua in sulla piaza di Santo Antonio fecie uno cauallo di bronzo, fuui Gattamelata, et nel doſsale dello altare maggiore una pietra (*Pietà*) di marmo con le Marie, cosa exciellentissima; jntorno al coro cierti quadri di bronzo, che gli fecie Velano, suo diſciepolo, pure con il disegnio di Donatello, tanto ſimili alle opere sue, che sono tenute fatte dallui per la uiuacita, che in quelle si uede.

Lorenzo Ghiberti.

1. Lorenzo di Bartolo, detto Ghibertj, detto Lorenzo di
Bartoluccio, è notissimo per le porte di bronzo del nostro
Baptistero, cioe quella del mezo et quella di uerso l'Opera
et gli stipitj della terza uerso la Misericordia, la quale porta
2. fece maestro Andrea Pisano. Et benche in sudette porte
et massime a quella del mezo piu maestrj — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —

Lorenzo Ghiberti.

1. Lorenzo di Bartolo Berti, detto Lorenzo Bartolucci, è
notiſsimo per le porte di bronzo del nostro Santo Giouanni,
coe quella di mezo et (*quella di uerso l'Opera et*) gli ſtipiti
uerso la Misericordia, che la porta fecie maestro Andrea
2. Pisano. Et benche le decte porte et maſsimo quella di mezo
a piu mostra (*maestri?*) per la grandezza della opera et per
il desiderio, che li cittadini haueuano, che tale opera hauessi
la perfectione, non dimeno allui fu atribuita la palma et la
uictoria, anchora che ui sono di molte figure, che i nostri
della arte conoschano quelli che le lauororno.
3. Detto Lorenzo fecie anchora molte altre cose, come
la fiura di Santo Giouanni Batista nel pilastro d'Orsanmichele
di bronzo et Santo Stefano in decto pilastro.
4. Et fecie quasi tutti e disegni delle fineſtre di uetro di
Santa Maria del Fiore, excepto che lo ochio ſopra la porta
di mezo e quello a riscontro tondo che uiene a essere
sopra la cappella di Santo Zanobi, che sono disegnio di
Donatello.

Luca della Robbia et Desiderio da Settignano.

5. 6. Luca della Robbia. Costui fecie lo ornamento dello
organo maggiore di Santa Maria del Fiore, molto bene la-
uorato, et le ſtorie a proposito delle fiure, che dimoſtrano
gli effetti loro, benche per la altezza non molto ſi possono
7. considerare. Et anchora sotto detto organo la porta di
8. bronzo della sagrestia. Et nello archo di decta porta ui
è la resurrectione di Nostro Signore con le fiure allo intorno,
con molta diligentia lauorate, a chi bene le riguarda, che
sono di terra cotta inuetriate, artificio trouato dallui et con-
9. dotto alla sua perfectione. Anchora fecie la ſtoria sopra la
porta della sagrestia uechia di decta chiesa della medesima

1. terra cotta. Della quale fecie in Firenze et fuora di Firenze moltissime belle tauole et fiure, diuersamente con grande ornamento et artifitio lauorate.

2. Fecie a Napoli il sepolcro dello infante, fratello di Alfonso, et altre cose.

3. Lafcio di se Andrea, fuo nipote.

4. Furno le cose fua di somma gratia, et uezoso *(fu)* et molto puliua le cose sua; et se non fussi morto (*giouane Desiderio da Settigniano*), a cierto farebbe uenuto a somma perfectione et afcritto infra gli ottimi maestri.

5. Fecie il sepolcro di messer Carlo Marsupini in Santa † (*Croce*)

6. Vedesi uno ornamento del Corpus Dominj in Santo Lorenzo di Firenze con uno bambino, cosa mirabile.

7. Fecie la testa della Marietta delli Strozi di marmo, molto bella, et altre arme et uno leone in uno fcudo nella faccia della casa de Gianfigliazi.

8. Fecie la sipoltura della beata Villana nella chiesa di Santa Maria Nouella allato al tramezo di marmo.

Antonio e Bernardo Rosseillno.

9. Antonio, detto il Rossellino dal Proconsolo, perche quiui lauoraua, fu delicato et gientile maestro et molto diligiente et lauoro molte cose di marmo, belle, mandate in diuersi paesi et molto bene condotte.

10. Anchora in Santo Miniato a Monte fece la cappella et il sepolcro del cardinale di Portogallo, doue è la fiura del cardinale con piu fiure intorno et al dirimpetto, cierto compositione bellissima, el (*e'l*) cielo della quale è di terra inuetriata di Luca della Robbia, et la tauola dello altare è di mano di Piero del Pollaiuolo.

11. Fu Bernardo architettore suo fratello, che fecie il mo-

dello della caſa de Ruciellai; et della loggia de Ruciellai fecie il modello Antonio di Migliorino Guidotti.

1. Fecie costui in Santa † (*Croce*) il sepolcro di messer Lionardo Bruni da Arezo et una Nostra Donna di marmo nella prima colonna sopra il sepolcro di Francesco Norj.

2. Fecie decto Antonio dua tauole di marmo, che una ne mando a Lione nella chiesa de Fini (*Fiorentini*) et l'altra ando a Napoli; et nella pieue di Napoli (*Empoli*) uno Santo Bastiano, cosa miracolosa.

Andrea del Verrocchio.

3. Andrea del Verrocchio Fiorentino, diciepolo di Donatello, fecie dua fiure di bronzo di Cristo et di Santo Tommaso, poste nel pilaſtro d'Orto San Michele,

et una fiura di bronzo di Dauit al capo della ſcala di palazo de nostri signori.

4. Fecie la palla, il bottone et la crocie in sulla lanterna della cupola

et una fiura di Nostra Donna ſopra del sepolcro di messer Carlo (*Lionardo*) da Arezzo di marmo in Santa † (*Croce*).

5. Fecie uno cauallo di terra a Venetia, in sulquale era Bartolomeo da Bergamo, per gittarlo di bronzo; ma aſsalito dalla morte, non possette finirlo.

6. Fecie il sepolcro in Santo Lorenzo di Piero di (*et*) Giouanni di Cosimo de Medici et di molte altre in Firenze et fuori.

7. Era in oltre di grandissimo disegnio et fecie di molte ſtorie in Santo Giouanni

et in Santo Salui una tauola di battesimo di Nostro Signiore.

Nanni di Antonio di Bancho.

8. Nanni di Antonio di Bancho Fiorentino hebbe lo ſtato
9. nella citta di Firenze per le sue uirtu. Mori giouane, che
ueniua ualentissimo.

1. Fecie la fiura di Santo Filippo di marmo nel pilaſtro di Orsanmichele et i quatro santi in detto luogho

et sopra la porta di Santa Maria del Fiore, che ua alla Nuntiata, una absuntione di Nostra Donna, bellissima.
2. Nella faccia dinanzi di decta chiesa al lato alla porta di mezo uerso i legniaiuoli uno de quatro euangelisti et altri acanto.

Michelozzo Fiorentino.

3. Michelozo Michelozi Fiorentino, architettore et ſcultore, fece la fiura di bronzo di Santo Matteo, messo nel pilastro d' Orsanmichele.

4. Fecie il modello del palazo di Cosimo de Medici

et il modello della cupola de Serui

et una fiura di marmo sotto il sepolcro di papa Janni in Santo Giouanni.

5. Fecie aſsaj modelli et edifitij a uarij signori.

6. A Raugia fecie una rocha

et in Firenze al palazo de Signori messe le colonne o pilastri nella loggia del cortile.

Antonio del Pollaiuolo.

7. Antonio del Pollaiuolo fu di grandissimo ingiegnio.
8. Lauoro di niello et bulino ſplendidissimamente.

9. Fecie in Roma il sepolcro di bronzo di papa Sisto.

10. Fecie piu iſtorie et quadri nello altare di ariento di
11. Santo Giouanni. Lauoro nella Parte Guelfa con Lorenzo di Bartoluccio, doue fecie cose miracolose, et (*per*) tutte le ſtorie di Santo Giouanni et paramenti di decta chiesa furno i disegni di sua mano.

Bernardo Fiorentino.

1. Bernardo Fiorentino dipinse in tauola aſsai et in Pisa la chiesa di Santo Paulo [et] a ripa d' Arno et in campo sancto lo inferno et in Firenze et di fuori.

Jacopo di Casentino.

2. Jacopo di Casentino, elquale fu della linea di messer Criſtofano Landini da Prato Vecchio, dipinse aſsai in Casentino in quelle chiese che ui sono et in Firenze il tabernacolo di Mercato Vechio.

Dello Delli.

3. Eliseo del Fino (*Messer Dello Fiorentino*) lauoro fuora
di Firenze aſsai et maſsimo in Spagnia, nel qual luogo fu
4. fatto dal re caualiere. Et tornando in Firenze, gli fu fatto
molto honore, et datoli le bandiere del comune, le quali in
decto tempo a messer Filippo Scolari, decto lo Spano, caua-
liere similmente, [che] uenendo in Firenze, furno negate per
5. la inuidia. Et tornando decto messer Eliseo (*Dello*) dalla
Signoria con dette bandiere et honoranza et paſsando per
Vacchereccia, da certi orafi sua amici nel paſsare fu bociato;
et lui uolto uerso tali bocie, fecie loro con àmbe le mani
le fiche et senza dire altro passo uia, et quelli tali che lo
bociauano quasi fuergognati, li feciono reuerentia.
6. In Firenze non era notitia di sue dipinture se non nel
chiostro di Santa Maria Nouella di uerde terra, quando Isach
7. dette la benedictione a figliuoli. Et lui quando dipignieua,
usaua il grembiule di brochato.

Filippino Lippi.

8. Filippo di fra Filippo, anchora che morisse giouane, fecie assai cose.

1. Et in Roma nella Minerua *(fecie)* una cappella a 'stantia di Giouanni Tornabuoni in Firenze.

2. Et la cappella di Filippo Strozi allato allo altare maggiore di Santa Maria Nouella.

3. Fini la cappella de Branchacci nel Carmine, cominciata da Maſaccio et seguitata da Masolino.

4. Et una tauola a Santo Donato a Scopeto dello altare maggiore.

5. Et una tauola nella chiesa di Marigniolle.

6. La tauola dello altare maggiore della Nuntiata illato
7. dinanzi non la fini, che morse. Fini la parte di drieto Pietro Perugino molto male.

8. Fecie una tauoletta di fiure pichole a Piero del Pugliese; et richiesto da altri cittadini, che ne faciessi una simile, diſse, essere impoſsibile.

9. Faceua coſtui una mano maggiore che l'altra et se ne aduedeua ne ſe ne sapeua correggiere.

10. Fecie una tauola a Tanai de Nerli in Santo Spirito et il disegnio della finestra di uetro di Santo Martino.

11. Fecie una tauola al decto Tanaj in Santo Saluadore fuora di Firenze.

12. Dipinse a Bolognia, a Gienoua et in altri luoghi.

Benozzo Gozzoli.

13. Bonorio Fiorentino dipinse im Pisa in campo santo et aſsaj cose in Firenze et la facciata di Santo Gilio di fuori, quando il papa lo conſagro, et in Santo Friano di Firenze uno transito di Santo Girolamo, la facciata di fuori di Santa Maria Maggiore et la cappella in fresco del palazzo de Medici.

Domenico del Grillandajo.

14. Domenico del Grillandaio dipinse la cappella maggiore in Santa Maria Nouella et la tauola et guaſtossi la dipintura

uechia, fatta per mano dello Orgagnia, donde cauo parechi buoni tratti in fiure, molto belle.

1. Anchora dipinse la cappella et tauola de Saſsetti in Santa Trinita et uno tabernacolo in Santa † (*Croce*) di Santo Paulino preſso alla porta et uno Santo Giorgio in Ognisanti et a Roma nella cappella di Sisto piu ſtorie, aſsai donne et altre dipinture et uno Santo Girolamo nelle Murate.

Fra Bartolommeo.

2. Fra Bartolommeo, frate di Santo Marcho, dipinse in fresco fra le Ossa di Santa Maria Nuoua uno Giuditio et piu tauole, delle quali ne è in Santo Marcho dua.

3. Et uno Santo Vincentio sopra lo altare di sagreſtia et uno Santo Bastiano nella cappella (*capitolo*) di Santo Marcho igniudo et una tauola, che ando in Francia, molto bella.

Andrea del Sarto.

4. Andreino del Sarto dipinse una ſtoria nella compagnia
di Santo Giouanni Scalzo, bella, et piu ſtorie nel chiostro
5. della Nuntiata: Et fra le altre Santa Anna nel parto di
Santa Maria et di Santo Filippo; et piu opere in Francia
et altroue et a Milano.

Lionardo da Vinci.

6. Lionardo di ser Piero da Vinci, ciptadino Fiorentino.
7. Costui in disegnio auanzo gli altri et ebbe inuentioni bellis-
sime, ma non colori molte cose, perche mai in niente anchor
che belle satiſfecie a se medesimo; et pero ci sono poche
cose di ſuo, che il suo tanto conoſciere gli errori non lo
lascio fare.

8. Ritraſse la Gineura di Amerigho Benci, tanto bene finita, che ella propria non era altrimenti.

1. Fecie una Nostra Donna in tauola, cosa rara, et uno
Santo Giouanni.
2. Fecie una tauola da altare al signore Lodouico di
Milano, che ha nome delle piu belle cose che in pittura ſi
uegha, laquale esso signore mando nella Magnia allo
imperatore.
3. Et in Milano è di suo uno cienacolo, cosa excellente.
4. Fecie di terra un cauallo di ismisurata grandeza, ſuuj
il duca Francesco Sforza, per gittarlo di bronzo; ma da tutti
fu giudicato impossibile, perche uoleua gittarlo di uno pezo.
5. 6. Fecie infiniti disegni, marauigliosi: Et fra l'altre una
Nostra Donna et Santa Anna, che ando in Francia, et uno
cartone della guerra de Fiorentini, quando ruppono Nicholo
Piccinino, capitano del duca di Milano *(a Anghiari)*. [Filippo
7. da Anghiari.] El quale comincio a mettere in opera nella
sala del Consiglio di materia, che non ſerraua, in modo che
8. rimase imperfetta. Dettesi la colpa, che lui fu ingannato
nello olio del seme del lino, che gli fu falsato.
9. Era uniuersale in diuerse cose, come nel tirare nelli
10. edifitij et acque, in prospettiua. Et come è detto, nel disegnio
quasi paſso tutti gli altri ne mai ſi quietaua con lo animo;
11. sempre con lo ingegnio fabricaua cose nuoue. [Et fecie in
Milano uno cenacolo miracoloso.]

Michelangelo Buonarroti.

12. Michelagniolo di Lodouicho Buonarroti è da conside-
rare quale piu conueniente chiamare ſi possa, architettore,
ſcultore overo pittore, perche in tutte le dette faculta ha
tanto perfettamente operato:
13. Nella pittura, come ſi uede in aſsaissime opere et maximo
a Roma nella cappella di Julio II in Santo Pietro, doue ha
uolsuto a tutto il mondo moſtrare, che tutti li altri pittori
gli sono inferiori, et *(da?)* tutti quegli che uogliono di

tale arte eſsere chiamati maestri, apari di quella di Michel-
agniolo, conoſciesi eſsere tutte l'altre cose impiaſtrate; et
anchora che habbino lo esemplo di decto unico maestro,
nondimeno non anno ſaputo inmitarlo, conoſciuta la difficulta
della arte et la maestria, laquale in neſsuno delli altri appa-
riscie ne antiqui o moderni.
1. Nella architettura ha composte tante altre coſe fuori
del modello della nuoua ſagreſtia di Santo Lorenzo, doue
si potrebbe dire, che nella maggiore parte habbia auto
esemplo dalla uechia, fatta in decto Santo Lorenzo, ordinata
2. insieme con la chiesa da Filippo di ser Brunelleſcho. Non-
dimeno si conoscie, quanto negli edifitij, fatti dallui, esso ui
habbia giuditio marauiglioso et (*nello*) conmendare dallui le
cose fatte bene et con ragione et i manchamenti conosciere
in esse et renderne chiara et ampia ragione et nello hauere
praticha in tutte le cose, et come il giuditio et parere suo
tutti gli altri buoni architettori fa taciere.
3. Nella ſcultura ſi uede andarsi acostando a quei maestri
antichi et soprafare i moderni.
4. Si uede di lui in Roma infra le altre cose una Pieta
di marmo da fare ſtupire tutti gli intelligienti et aſsai altre
figure di marmo.
5. Et nella sagrestia di Santo Lorenzo di Firenze maraui-
gliose et stupende opere con la libreria di decta chiesa.
6. Uoglio lasciare ſtare il Dauitte di marmo in piaza auanti
la porta del palazo de Signiori et tante altre opere miracolose,
dallui fatte, per non fare ſtupire gli audienti.

Berto linaiuolo.

7. Berto linaiuolo (*Fiorentino?*) im pueritia (*stette al linai-*
8. *uolo*). Mori giouane, nondimeno fecie molte belle tauole.

Aggiunte Dell' Editore.

I. Memoriale di curiosità artistiche in Firenze, fatto dal canonico Antonio Petrei.

Santa Maria del Fiore.

1. Lungha sino alla cappella di Santo Zanobi . . braccia 260,
largha dalla cappella della † (croce) a quella
di Santo Antonio . . . . braccia 156.
La tribuna largha . . . . braccia 78.
Largheza delle 3 nauj . . . . braccia $66^1/_2$.
Alteza della cupola sino alla lanterna . . braccia 204.
La lanterna di decta tribuna . . . . . . braccia 36.
Alteza della naue di mezo . . . . braccia 72.
Alteza delle naui dalato . . . . braccia 48.
El uano di ciafchuno ochio della cupola . braccia 8.
El uano dello ochio della tribuna . . . . braccia 10.
El diametro della tribuna . . . . braccia 27.
El giro di fuori di tutta la chiesa . . . braccia $780^3/_4$.
Altezza del campanile . . . . braccia 144.
Largheza di decto campanile . . . . . . braccia . . .
El giro intorno . . . . braccia 106.

2. Fecie il modello di decta fabricha et la piaza Arnolfo
3. Tedescho, compagnio di Cimabue. Modello del campanile:
4. Giotto, che morj nel 1336(/*37*.). La palla, il bottone et la
5. † (*croce*): Andrea del Verrochio. Dodici apostoli per la chiesa:
6. Bicci Fiorentino. Volto la cupola *(e)* fecie il modello della lan-

terna come la sta con la ſchala in una colonna Filippo Brunel-
1. leschi. L'acquaio di marmo con ſuo ornamento nella ſagrestia
2. uechia: Filippo detto. Santo Giouanni Euangelista nella fac-
ciata allato alla porta di mezo: Donatello; et in decta facciata
infra dua colonne è la fiura di detto Donatello *(di Daniello:*
3. *Donatello).* Dua fiure al naturale nel campanile uerso la
piaza, che sono Giouanni di Duccio Ruchini *(Cherichini)*
4. et Francesco Soderinj: Donatello. Gli ornamenti dello organo
della sagreſtia uechia con le fiure sopra di terra, abbozate:
5. Donatello. (*De*)Gli ochi della cupola a incoronatione *(la incoro-*
6. *natione di Nostra Donna):* Decto. Lo ornamento dello organo
maggiore e la porta di bronzo sotto detto organo, che ui è
7. la resurreſsione di Nostro Signore: Luca della Robbia. La
8. storia sopra la sagrestia uechia: Luca detto. La absumptione
di Nostra Donna sopra la porta, che ua alla Nuntiata: Nanni
9. di Bancho. Vno de quatro evangielisti sopra la porta di
10. mezo uerso i legniaiuoli: Nanni detto. Mori nel 1430
11. *(1421).* Nicholo da Tolentino a chauallo: Andreino delli
12. Impichatj. Messer Giouannj Acuto a chauallo Inghilese:
13. Paulo Uciello. Tutte le fiure delle cappelle: Bicci Fiorentino.
14. Il musaicho, coe la Nuntiata sopra la porta, che ua alla
Nuntiata: Gaddo Gaddi, che mori nel 1312 *(Domenico*
15. *Ghirlandaio).* Uno euangielista a sedere dalla porta di mezo:
16. 17. Nicholo da Arezo. Mori nel 1414 *(Dopo 'l 1444).* La
18. caſsa di Santo Zanobj: Lorenzo di Bartoluccio. Il crocifisso
ſopra l'altare maggiore: Benedetto di Damiano *(Maiano).*
19. 20. Mori nel 1548 *(1497).* La palla sopra la cupola è alta
21. braccia $4^1/_2$. — La impronta del Ficino: Andrea da Fiesole.
22. Tre fiure grandi nel campanile uerso i pupillj: Il Mea dipin-
23. tore (*Andrea Pisano; ma non è di lui*). Santo Stefano et Santo
Lorenzo in sulle cantonate nella faccia dinanzi: Il Mea (*Andrea.*)
24. 25. Mori nel 1538 *(1348?).* Una fiura grande uerso i pupilli:
26. 27. Giottino. Viſse annj 32. I principij delle arti liberali nel campa-

1. nile: Luca della Robbia. Uno Daniello profeta nella facciata
2. della chiesa: Donatello. Uno uechio fra due colonne nella faccia,
che uolta per andare nella uia del Cocomero: Donatello.
3. Quatro fiure nel campanile uerso Santo Giouanni: Il detto.
4. E colossi fuora in ſu cantj delle cappelle di mattoni et
5. ſtucho: Donatello detto. La statua di Giotto di marmo:
6. Benedetto da Maiano. Il musaico della cappella di Santo
7. Zanobi: Il decto Domenico. La porta del campanile con
8. lo ornamento: Andrea Pisano. Le storie intorno al campa-
9. nile di pichole fiure: Il Mea *(Andrea.)*. La palla della cupola
10. la fecie Andrea del Verochio Fiorentino. La incoronatione
di Nostra Donna di musaicho sopra la porta principale in
mezo tondo: Gaddo Gaddj.

Santa Crocie.

11. Lungha . . . . braccia 200,
largha la † (croce) con le cappelle . . . . braccia 126,
largha in le naui . . . . braccia 66.
12. Il modello del capitolo lo fecie Filippo di ser Brunel-
13. lescho. Quatro cappelle, che tre allato alla maggiore diuerso
la sagrestia et l'altra all' altra banda pure acanto al altare
14. maggiore, le dipinse Giotto. La tauola nella cappella de
15. 16. Baronciellj: Giotto. Euuj il suo nome. Santo Francesco sopra
la cappella de Bardi allato allo altare maggiore: Giotto *(Mar-*
17. 18. *garitone?)*. Tre archetti nel primo chiostro: Giotto. Il miracolo
del fanciullo risucitato et Dante Aldinghieri acanto, a mezo la
19. chiesa: Taddeo Gaddj. La cappella de Baroncielli: Taddeo
20. 21. Gaddi. Una Nuntiata bellissima: Donatello. Uno taber-
nacolo nella cappella de Caualcantj con sua ornamentj:
22. 23. Donatello. Uno crocifisso a meza la chiesa: Donatello. Il
sipolcro di messer Carlo Marsupini: Lorenzo Bartolucci.
24. *(Desiderio da Settignano)*. Il sipolcro di messer Lionardo
25. Brunj da Arezo: Antonio *(Bernardo)* Rossellino. Una Nostra

Donna di marmo nella prima colonna sopra il sepolcro di
1. Francesco Nori: Antonio del Rossellino. Una Nostra Donna di
marmo sopra il sepolcro di messer Carlo *(Lionardo)* da Arezo:
2. Andrea del Verrochio *(Bern. Rossell.)*. La cappella grande:
3. Agniolo Gaddj. Santo Criſtofano allato alla porta del Mar-
4. tello: Biccj. La faccia allato a decto Santo Cristofano:
5. Bicci. Uno Criſto alla colonna com piu fiure intorno nel
6. chiostro grande: Andreino delli Impichatj. Uno Santo
Girolamo et uno Santo Francesco nella cappella de [de]
7. Caualcanti: Andreino detto. Una tauola nel nouitiato: Fra
8. Filippo. Uno tabernacolo di Santo Paulino preſso alla porta:
9. Domenico Grilandaio. Una tauola con una Nostra Donna,
10. oggi apoggia a uno pilaſtro: Giouanni Cimabue. Uno
crocifisso di legnio grande tralla cappella de Peruzi e quella
de Giugni sopra il pilastro, che reggie gl' archi di quelle,
lo fecie Margherito *(Margaritone)* Aretino, che mori l'anno
11. 1316 *(prima del 1299)*. Uno crocifisso con la Nostra Donna
e la Magdalena sopra il sepolcro di marmo di Carlo Mar-
12. supini Aretino: Giotto. Una Nuntiata sopra il sepolcro di
Lionardo Aretino uerso l'altare maggiore: Giotto, oggi rico-
13. lorita. Uno albero di † (croce) et storie di Santo Lodouico
14. et uno cenacolo nel refettorio: Decto *(Taddeo Gaddi)*. Storie
di Santo Francesco in sagrestia negli armarij: Giotto detto
(Taddeo Gaddi) [cercha inquanto].

Santa Maria Nouella.

15. Lungha . . . . braccia 168,
la † (croce) largha . . . . braccia 106,
le naue largha . . . . braccia 46.
16. Una tauola fra la cappella de Bardi e Ruciellai: Cima-
17. bue. Uno crocifisso, dipinto in legnio, sopra la porta: Giotto.
18. Santo Tommaſo d'Aquino nel chiostro da una porta: Stefano.
19. 20. Una tauola nel capitolo: Ugolino da Siena. Una Nostra

1. Donna di marmo dal tramezo: Nino Pisano. Tre facciate
2. del capitolo: Simone Memi Saneta *(Sanese)*. Una facciata
3. nel capitolo: Taddeo Gaddj. Uno Santo Girolamo in
4. chiesa in habito di cardinale: Taddeo Gaddi. La cap-
pella delli Strozi allato alla sagrestia: Orgagnia Fiorentino.
5. Santo Cosimo e Damiano nella cappella di Santo Lorenzo:
6. Detto. La ſtoria di Ysac di terra uerde nel chioſtro: Dello
7. Fiorentino. La storia della creatione ediluio *(e del diluuio)* nel
8. chiostro la fecie Paullo Ucciello di terra uerde. Una sipol-
9. tura in choro: Lorenzo Ghiberti. Una Trinita sopra la
10. cappella di Santo Igniatio: Masaccio. La sipoltura della
11. beata Villana: Lorenzo Bartoluccj *(Bern. Rossellino)*. La
cappella maggiore, doue apie della fenestra è ritratta al
naturale Giouannj Tornabuoni e la moglie ginochionj: Dome-
12. nicho del Grillandaio. In decta cappella in uerso la finestra
è ritratto al naturale Alesso Baldouinetti; et un altro in
capegli con uno mantello roſso et sotto una ueste azurra et
tiensi la mano al fiancho, è Domenico, maestro della opera.
13. L'altro, che ha la zazera nera et labra grosse, è Bastiano
14. da Santo Gimigniano, suo diciepolo e cogniato. L'altro, che
uolta le spalle et *(ha)* uno berrettino in capo, è Daniello
15. *(Dauid)*, fratello di Domenico. Nella altra facciata uiè al
naturale messer Marsilio Ficino con una ueste indosso da
16. canonico. Il secondo, che ha uno mantello rosso et una
becha nera al collo, è messer Criſtofano Landinj, et quello
17. che sigli uolta è Demetrio Greco. L'altro mezo a questi,
che alza la mano, è messer Agniolo Politiano: tutti in decta
18. cappella grande. Una tauola fra le dua porte dinanzi: Sandro
Botticielli, che ui è di naturale Cosimo uechio de Medici in
19. fiura del primo re, che ua ad adorare Yesu Cristo. Il se-
condo re è Giuliano de Medici, padre di papa Clemente.
20. La sipoltura di Filippo Strozi uechio: Benedecto da Maiano.
21. 22. La cappella degli Strozi: Filippo di fra Filippo. La sipoltura

1. di messer Antonio Strozi: Andrea da Fiesole. La sipoltura
2. di Minerbetti: Siluio da Fiesole. La tauola della cappella
maggiore: Domenico del Grillandaio, che guasto la uechia.
3. Uno crocifisso di legniame fecie Filippo di ſere Brunellescho
4. a gara con Donatello per ſpasso. Una tauola grande con
5. una Nostra Donna: Cimabue. Uno crocifisso grande sopra
6. la porta di mezzo: Giotto. Uno cienacolo con gli apostoli
nel refettorio *(di Sta. Ma. Nuova)*: Andreino degli Impichatj.
7. Uno Santo Giuliano alla porta della chiesa *(di Sto. Giuliano)*:
8. Andreino detto. Piu femmine igniude alla porta di mezo,
bellissime, le fecie Sandro Botticiellj *(ma non per detta chiesa).*
9. *(Una)* Parte della cappella de Gondj allato allo altare maggiore: Grecj antiqui nel 1250, che oggi è quasi conſumata.

Santo Spirito.

10. Lungha braccia 161 . . . . braccia 161,
la † (croce) largha . . . . braccia 98,
larghezza della chiesa . . . . braccia 54.

11. Filippo di ſer Brunellescho fe il modello di detta chiesa
et del campanile, benche non fu eſequito ne la chiesa ne
la cupola ne il campanile, che da i proſumptuosi maestri fu
12. guasto il tutto. Certe fiure nel primo chiostro, che anno
maniera Grecha, le fecie Cimabue, che è tutta la banda di-
13. uerso la chiesa. Il tabernacolo in ſulla piaza lo dipinse
14. Giottino *(Maso?)*. Uno archetto, quando Cristo è uenduto:
15. Taddeo Gaddj. Uno crocifisso sopra la porta, che ua nel
16. chiostro: Il detto. [Uno crocifisso], una Nostra Donna et uno
17. Santo Giouannj: Il detto. Una tranſfiuratione di Cristo allato all'
archo de cinque pani et dua pesci, che fe Antonio da Vinegia:
18. Lo Scimmia. La tauola della cappella de Barbadorj: Fra Filippo.
19. 20. Una tauola di Santo Giouannj: Sandro Botticielli. Una tauola
21. a Tanai de Nerli: Filippo di fra Filippo. Tre archettj ne
chiostri, drentoui le storie della uita dj Cristo: Giouannj Cimabue.

Santo Giouannj.

1. La uolta di musaicho la fece Andrea Tafsi Fiorentino
2. *(Tafi ed altri).* E profeti sotto le finestre: Gaddo Gaddj.
3 4. *(Il)* Disegnio della porta del battesimo: Giotto. La porta
5. la fe Andrea Pisano. *(Il)* Disegnio delle dua altre porte:
6. 7. Lorenzo Ghiberti. Le 2 porte: Lorenzo detto. Santa Maria
8. Magdalena di legnio: Donatello. Il tabernacolo dello altare
9. maggiore: Andrea Pisano. Le due porte, u'è in una il ritratto
di Bartoluccio, suo padre, et il suo riscontro l'uno al altro,
costo l'una uentj dua mila fiorini, pesa l'una 34 migliaia.
10. Gli archi sopra le porte di musaicho: Alesso Baldouinettj.
11. Tre fiure di bronzo: Il Rustico con lo aiuto di Lionardo da
12. Vinci. *(Il)* Sipolcro di papa Janni con lo ornamento, excetto
una fiura di mano di Michelozo, et cosi la Fede con il
calicie, che ha uno braccio minore che l'altro: Donatello.
13. 14. Una fiura di marmo apie di decto sipolcro: Michelozo. Una
storia di Santo Francesco di musaico sopra la porta di mezo:
15. Lippo del Fino *(Fiorentino).* La scarsella dopo lo altare:
Frate Jacopo di Santo Francesco, maestro di musaico, *(che)*
fu innanzj di Cimabue.

Orto San Michele.

16. Santo Pietro di marmo: Filippo di fra Filippo *(Nanni*
17. 18. *di Banco).* Santo Marcho di marmo: Donatello. Santo
19. Giorgio: Donatello. Santo Giouambatista di bronzo: Lorenzo
20. Bartolucci. Santo Stefano: Lorenzo Bartoluccj. Santo Filippo
21. di marmo: Nanni di Antonio di Bancho. Quatro santj: Nanni
22. detto. Yesu Cristo et Santo Tommaso di bronzo: Andrea *(del)*
23. Verrochio. Santo Matteo di bronzo: *(Ghiberti e)* Michelozo
24. Michelozi. La Nostra Donna di marmo nel tabernacolo lo
fecie Andrea di Cione, doue è la impronta sua di mezo
rilieuo con uiso tondo, barba e cappuccio con il nome suo.

Santo Lorenzo.

1. Il modello della chiesa et chiostro: Filippo di ſere Bru-
2. nellescho, anchora che non fu seguitato in tutto. Il modello
3. della sagrestia uechia: Donatello *(Brunelleschi)*. Le porte
4. di bronzo di sagrestia: *(Donatello)*. Uno uaso da lauare
le mani con uno falchone et altri ornamenti intorno: Dona-
5. 6. tello. Dua pergami di bronzo, non finiti: Donatello. Quatro
euangielisti di terra in sulla cornicie di decta chiesa, che
7. anno a essere di marmo: Donatello. (L')Ornamento del
Corpus Domini con uno bambino mirabile lo fecie Lorenzo
8. Bartoluccj *(Desiderio da Settigniano. Il)* Sipolcro di Piero *(e)*
di Giouanni di Cosimo de Medici: Andrea *(del)* Verochio.
9. 10. La tauola della cappella delli operai: Fra Filippo. *(La)*
Sagrestia nuoua con le ſtatue di marmo et suo ornamento:
11. Michelagniolo Buonarrotj. La cappella maggiore tutta: Jacopo
12. da Puntormo. Il martilogio *(martirio)* di Santo Lorenzo:
Alessandro *(Angelo)* Bronzino, allato alla porta, che ua ne
chiostri (*nel chiostro.*).

Santa Maria del Carmine.

13. Lungha braccia 143 . . . . braccia 143,
la crocie con le cappelle braccia 96 . . . . braccia 96,
largha nel corpo braccia 33 . . . . braccia 33.
14. E martiri dipinse Bicci.
15. Una processione dalla porta, che ua in chiesa: Maſaccio.
16. Santo Pietro nel pilastro della cappella de Serragli: Maſaccio.
17. Una parte della cappella de Serragli *(Brancacci)*, doue è uno
18. che triema, cosa miracolosa: Masaccio. La cappella di Santo
Girolamo, doue è cierti uestiti alla usanza di quel paese, doue
19. lo Starnina era stato lungo tempo, Gherardo Starnina. La cap-
20. pella de Branchacci: *(Masaccio e)* Filippo di fra Filippo. La
cappella di Santo Giouanni Batista in frescho: Giotto.

Santo Marcho.

1. 2. Il capitolo: Fra Giouanni da Fiesole. La tauola dello
3. altare maggiore: Fra Giouanni detto. Una tauola allato alla
porta a mano ſiniſtra: Sandro Botticellj.

Palazo de Signiorj.

4. *(La)* Juditta di bronzo in *(nella loggia di)* piaza: Donatello.
5. (*Il*) Dauitte di marmo im piaza: Michelagniolo Buonarrotj.
6. 7. (*Il*) Dauitte di bronzo nel cortile: Donatello. (*Il*) Dauitte
8. di bronzo acapo la scala: Andrea del Verrochio. Erchole et
9. Cacho im piaza: Baccio Bandinellj. La fonte di piaza *(ed il)*
Nettuno di marmo in decta fonte . . . *(Bart. Ammannati)*.
10. La sala grande del Conſiglio: Giorgino da Arezo.

Palagio del Podesta.

11. La cappella, doue è ritratto Dante a mano destra: Giotto.
12. Il duca di Atene et sua seguaci nella torre del campanile
13. di fuora: Alesso Baldouinetti (*Maso?*) Piu cittadini ribelli a uſo
di impichati nella facciata li fecie Andreino delli Impichatj.

Varij luoghi per Firenze e di fuora.

14. La cappella dello altare maggiore di Badia di Firenze:
15. Giotto, doue è la annuntiatione di Nostra Donna. *(Le)* Fiure
16. acapo la scala della Parte Guelfa: Giotto. Tutta la prima
17. ſala della Parte Guelfa: Giotto. Santo Dionigi et la citta di
Pisa allato, quando Pisa ſi ebbe l'anno 1506 *(1406)*, ſopra
18. la scala di decta Parte: Gerardo Starnina. La facciata di
Santo Gilio, quando il papa la consagro: Bonorio *(Benozzo*
19. *Gozzoli)*. La facciata di fuori di Santa Maria Maggiore:
20. Bonorio *(Benozzo)*. La tauola dello altare maggiore di Santa
21. Trinita: Aleſso Baldouinetti. Santo Cristofano a Sancto

1. Miniato fra le Torri: Piero del Pollaiuolo. Il tabernacolo di
2. Mercato Vechio: Jacopo di Casentino. La Douitia di Mer-
3. cato Vechio: Donatello. Uno Cristo et Santo Tommaso
ſopra la porta di Sancto Tommaso in Mercato Vechio:
4. Paulo Ucciello. La tauola dello altare grande delle Murate,
5. che ui è drento Santo Bernardo: Fra Filippo. Una tauola
di Nostra Donna et Sancta Catherina in Santo Bernaba: Sandro
6. Botticiello. Nella pieue di Empoli piu lauori di Giouanni
Cimabue.

II. Notizie risguardanti la famiglia de' Billi di Firenze.

1) Pier Antonio dell' Ancisa verzeichnet in seinen „Famiglie Fiorentine illustrate con varie scritture (autogr. nell' archivio di stato di Firenze) folgende Mitglieder dieser Familie:[1])

Popolo di Sto Spirito. Gonfalone Drago.

anno 1490. Saluadore di Bartolommeo di anni 15. (?), capi *(sic.)* di famiglia della pieue di Romoluzzo *(Remoluzzo nel Val d' Arno sopra Firenze).*

„ 1499. Giuliano di Francesco de' Billi.

„ 1507. Giuliano di Francesco di Antonio de' Billi, gualcheraio, Sta. Maria a Romolo *(Remole);* Caterina di Tommaso di Antonio de' Soldj *(moglie di Giuliano).*

„ „ Antonio di Francesco de' Billi, gualcheraio.

„ 1508. Filippo di Michele di Filippo de' Billi.

„ 1524. Bartolommeo, Francesco } di Antonio de' Billi, gualcheraio, anni 37 *(sic. ?)*[2])

---

[1]) Die Namen und Daten folgen in buntem Durcheinander und ohne Angabe der Provenienz. Verschiedenes erweckt Bedenken, denen ich durch die Beifügung eines (?) Ausdruck gegeben habe. Ancisa's Aufzeichnungen können nur dann verwerthet werden, wenn sie anderweitig zu belegen sind (*vid. inf.* p. 70 Nr. 2.). — Meine Zusätze: in cursiver Schrift in runden Klammern. — [2]) Dell' Ancisa filza GG. p. 222. Ob Francesco oder Bartolommeo 1524 37 Jahr alt war, ist hiernach nicht zu sagen. Popolo di Sto Spirito ist wohl lapsus calami. Gemeint ist Popolo di San Giovanni (wie unten).

Popolo di San Giouanni. Gonfalone Drago.

anno 1339. Billo di Donato, fornaio. (*filza GG. p. 223; KK. p. 153. p. 624.*)

„ 1350. Ser Francesco di Bruno de' Billi, speziale. (*GG. p. 223. KK. p. 624.*)

„ „ Michele di Billo. S. Piero Maggiore. (*KK. p. 153; p. 625 aber unter Gonfalone Chiave. Quart. St. Giovanni.*)

„ 1352. Piero di Michele de' Billi Fiorentino, Filippo di Michele di Filippo de' Billi, } capi di famiglia della pieue di Romoluzzo.

Bartolo di anni 64. (*KK. p. 153.*)

„ 1490. Francesco di Antonio de' Billi d'anni 37 (?), Saluadore di Bartolommeo d'anni 15 (?), } gualcheraj.

„ 1499. Antonio di Francesco de' Billi, gualcheraio. Felice di Bartolommeo del Tozzo moglie.

„ 1507 } „ 1508 } Giuliano di Francesco di Antonio de' Billi (Caterina moglie). (*K.K. p. 153.*)

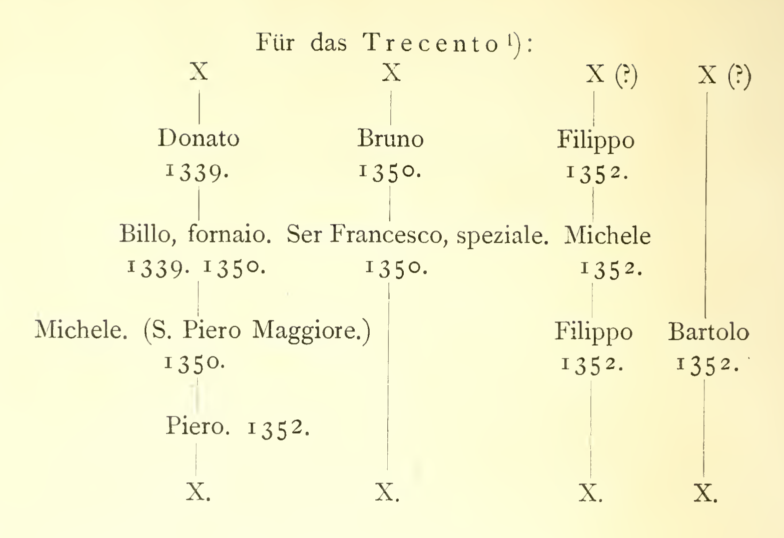
„ 1531. Bartolommeo, Raffaello, Tommafo, Saluadore } di Antonio di Francesco de' Billj. (*GG. p. 223; KK. p. 153. p. 624.*)

Die Angaben Dell' Ancisa's, gleichviel ob sie begründet sind, gestatten folgenden Stammbaum aufzustellen [1]):

---

[1]) Im 16. und 17. Jhdt. habe ich noch eine grosse Anzahl von Gliedern der Familie Billi bei Dell' Ancisa gelesen, doch zu notiren für überflüssig erachtet.

Für das Trecento[1]:



Für das Quattrocento:

X

Bartolommeo 1490. — Antonio gualcheraio 1490.

Bartolommeo 1490.
Salvadore. 1490. nato a. 1475 (?)

Antonio gualcheraio 1490.
Francesco 1490. nato a. 1453 (?)

Francesco:
Giuliano 1507. 1508. moglie Caterina de' Soldj. — X?
Antonio gualcheraio a. 1499. moglie Felice del Tozzo.

Antonio gualcheraio:
Bartolommeo. a. 1531. — Raffaello. a. 1531. — Tommaſo. a. 1531. — Salvadore. a. 1531.

---

[1]) Wie weit die Angehörigen dieser vier Reihen untereinander zu verbinden sind, ist jetzt noch unmöglich zu sagen.

2) Denunzie dei beni della famiglia de' Billi, cavate dagli autografi nell' archivio di Stato di Firenze.

Decima nell' 1498. Quartiere di S. Giovanni. Gonfalone Drago.[1])

Saluadore di Bartolommeo d'Antonio Billi | fiorinj 13, ſoldi
Antonio di Francesco d'Antonio Billi | 4, denari 8.

A di 20 di Marzo 1520 *(1521)* [2]) di nuouo s'accende questa posta in detti fiorini 13, soldi quattro, denari otto larghi, che se leva f. 11, s. 13, d. 1 l(*arghi*). da conto di Saluadore di Bartolommeo d'Antonio Billi nel libro 5 a 166. gonfalone detto etc. etc. — Dazu andere Eintragungen vom 24. October 1521 (arrogesj alla detta poſta fi. dua, s. diciannoue, d. 6 l.; vom 31. October 1526; vom 13. *(sic.)* October 1526; vom 23. Februar 1525 *(26) (sic.)*; vom 4. März 1531 *(32)*; vom 28. März 1533 (zweimal); vom 18. December 1533.

Am Rande dieser Denunzia steht: Data la ſchritta in Antonio Billj di No. 422 in detto Gonfalone. Diese Nr. 422 bezieht sich auf den campione des Jahrganges 1534 (Quartiere S. Giovanni. Gonfalone Drago), wo man p. 80b. list:

Antonio di Francesco Billi e suo figliuolo disse la Xa. *(decima)* 98. Tommaso Billi in Saluadore di Bartolommeo e Antonio e Angelo di Francesco Billi a. c. 471; [1]) abitano nel popolo di S. Michele Visdomini e nella uia degli Agnoli etc. etc. — Danach lebte a. 1534 noch Antonio Billi. Die Familie Billi hatte ihr Anwesen im Contado von Florenz in der Pieve di Remole. Darauf beziehen sich folgende Denunzie, die mein Freund A. Giorgetti, Archivar im Staats-

---

[1]) Decima cit. p. 471b. — [2]) Von A di 20 di Marzo 1520 (*21*) spätere Eintragungen.

archive von Florenz, mir auf meine Bitte gütigst mitgetheilt bez. ergänzt hat:

Portata originale del Contado a. 1460. (Nr. 860. verde.)

Nr. 62. Quartiere di Santa † *(Croce)*. Piuiere di Remoluzzo. Potesteria del Bagno a Ripoli. Popolo del Gualchiere di Remole.

Bartolommeo d'Antonio di ser Antonio gualchieraio ad estimo in detto popolo lira 1, den. 4. E nell' estimo passato diceua in Antonio suo padre e nell' estimo passato diceua in Antonio detto sol. 17. den. quattro.

Sustanzie.

Uno pezzo di terra boschata nel popolo di S. Maria a Remole di stima di fiorini trenta sei, coe f. 36, chonfinata da primo fossato, *(da secondo?)* [1]) Bernardo e Piero Deglasini *(sic. = degl' Asini?)*, da terzo Mariotto Piccardi, da quarto Andrea di Criſtofano. Rende l'anno lire 2., coe l. 2. s. 5.

Bocche.

Bartolommeo d'Antonio di ser Antonio d'anni 54. *(nato a. 1405/6.)*

Madonna Tessina, sua donna, d'anni 44. *(nato a. 1415/16, maritata forse nell' 1442.)*

Margherita, sua figliola, d'anni 17. *(n. a. 1443.)*

Sandra, sua figliola, d'anni 10. *(n. a. 1450.)*

Ghostanza, sua figliola, d'anni 6. *(n. a. 1454.)*

Francesco d'Antonio di ser Antonio d'anni 27. *(n. a. 1433/34.)*

Saluadore, figliuolo di Bartolommeo, d'anni 10. *(n. a. 1450).*

---

[1]) Dieser Zusatz fehlt in der Abschrift, scheint mir aber mit Rücksicht auf das vorangehende primo und das folgende terzo nöthig.

El chatasto del 1427 diceua in Antonio sopradecto dua muletti di stima s. 24.

Estimo del 1469. (Nr. 945 verde.)

Nr. 62. Portata di Bartolommeo di Antonio de' Billi gualchieraio colli stessi beni per inso i muletti.

Bocche.

Bartolommeo sopradecto d'anni 64.
Mª Tefsina, sua donna, d'anni 54.
Ghoftanza, sua figliuola, d'anni 17. (*n. 1452?*) [1]
Saluadore, sta con altrui, d'anni 15 (*fals?; avrebbe anni 19.*)[1]
Francesco, suo fratello, d'anni 37.
Mª Betta, sua *(di Francesco)* donna, d'anni 27. (*nata a 1442, maritata forse nell' 1462.*)
Luchretia, sua figliuola, d'anni 6. (*nata a. 1463.*)
Mechera *(sic.)*, sua figliuola, d'anni 2. (*n. a. 1467.*)[2]

Estimo del 1480 (Nr. 1042 verde).

Nr. 62. Portata di Bartolommeo di Antonio, gualchieraio. (Nr. 1042 verde.)

Bocche.

Bartolommeo decto d'eta d'anni 75.
Mª Tefsina, sua donna, d'anni 65.
Saluadore di Bartolommeo d'anni 26.[3]
Francesco di Antonio d'anni 48.

---

[1]) sta con altrui dh. er war offenbar Lehrling in einem Bank- und Kaufmannsgeschäft und vielleicht überhaupt nicht mehr in Florenz (wohl in Neapel *vid. inf.* p. 73). Daher auch die falsche Altersangabe. Man weiss, dass die Angaben der Denunzie in dieser Beziehung sehr differiren und ungenau sind. — [2]) Antonio Billi, der Sohn Francesco's, war also noch nicht geboren. Margherita und Sandra scheinen schon verheirathet gewesen zu sein. — [3]) Salvadore wäre danach a. 1454 ge-

Ma Betta, sua donna, d'anni 38.
Lucretia di Francesco d'anni 17.
(alla dota in sul Monte .fiorini 100.)
Maddalena di Francesco d'anni 7. *(nata a. 1473.)*
Giuliano di Francesco d'anni 4. *(nata a. 1476.)*
Mariecta di Francesco d'anni 1. *(nata a. 1479.)*

Estimo del 1508.

Francesco di Antonio di Ser Antonio a estimo a libro 3. a. c. 733. etc. folgen die Güter, leider ohne Angabe der Bocche.

Salvadore Billi kehrte c. 1515/1516 *(vid. Anon. Magl. p. 363. seq.)* aus Neapel nach Florenz zurück und bestellte bei fra Bartolommeo einen Salvator mundi *(vid. Sans.* IV p. 190.). Er scheint in Florenz für den Rest seines Lebens geblieben zu sein. Auf seine Steuerverhältnisse bezieht sich folgende Provisione in fauore di Saluadore di Bartolommeo d'Antonio Billi, mercante Fiorentino e trafficante nel regno di Napoli, che si trouaua allora descritto nella decima dei cittadini nuouamente sopportanti, che per uirtu della presente prouisione gli ufficiali del Monte sieno tenuti et debbino far descriuere il detto Saluadore et non hauendo lui figliuoli, ancora Antonio Billi, suo fratello, nei libri della grauezza dei cittadini della citta di Firenze nel Quartiere di Santo Giouanni et nel Gonfalone del Drago, nel quale hanno le case della loro abitazione etc. et faccino cancellare le poste loro ne libri dello extimo ouero Xa del contado, se in quelli si trouasseno descritti.

boren, was mit der Denunzie von 1469 stimmen würde. Die übrigen Angaben stimmen, nur weiss ich nichts aus Mechera (a. 1469) zu machen. Antonio hätte noch immer nicht das Licht der Welt erblickt, wohl aber bald danach, da er 1498 als capo di famiglia neben Salvadore erscheint, und Bartolommeo nicht mehr am Leben war.

(Provisioni dei Consigli Maggiori dal 1520—1522. Cl. II distinzione 2. Nr. 207.)

Die Familie Billi muss begütert gewesen sein. Ihre Familienkappelle befand sich in Sta. Annunziata. Salvadore hatte wohl nie geheirathet. Sein jüngerer Vetter und Erbe Antonio Billi, der nach 1480 geboren sein muss, und als der Anonymus Magliabechianus und Vasari schriftstellerten, noch am Leben gewesen sein und jenen Einsicht in seine Compilation verstattet haben wird, kann demnach sehr wohl die Zusätze über cinquecentistische Künstler hinzugefügt haben. Für das Quattrocento bis Alesso Baldovinetti und Antonio del Pollaiuolo war er auf ältere Quellen angewiesen. Möglich, dass diesen ersten Theil bereits sein Vater Francesco (geb. 1432/1434) verfasst hat.

Nach den offiziellen Denunzie ergibt sich folgender Stammbaum der Familie Billi [1]:

Ein Bartolommeo di Domenico Billi sass unter den Prioren Pistoja's im Juli 1458. Sein Wappen zeigt ein aufrechtstehendes Thier (wohl einen Hund) mit drei Nägeln in der rechten Pfote in zweifarbigem, horizontal getheiltem Schild ($^1/_3$ von oben gelb; der Rest grün). [2]

---

[1]) Sind auch die Altersangaben und Daten bei Dell' Ancisa ungenau, z. Th. falsch, so bietet er jedoch in den Personennamen mannigfache Uebereinstimmung, ja Ergänzung zu denen der Denunzie. Ich habe desshalb kein Bedenken getragen, dieselben dem Albero der Billi einzufügen. — [2]) Mittheilung meines Freundes Prof. Zdeckauer aus Siena. Ich bezweifle aber, dass dieser Baccio Billi zu der Florentiner Familie gehört.

Ser Antonio Billi.
(viveva nella seconda metà del Trecento o nel principio del Quattrocento.)

- **Antonio.** *(viv. verso 'l fine del 3 cento e nella prima metà del 4 c°. A. 1460 già morto?)*
  - **Bartolommeo.** *(nat. 1405/6. † dopo 'l 1480. Moglie M.ª Tessina nat. 1415/16. † dopo 'l 1480.)*
    - Margherita. *(nat. 1443; 1469 già maritata; † ?)* — ?
    - Sandra. *(nat. 1450; a. 1469 già maritata; † ?)* — ?
    - **Salvadore.** *(nat. 1453/54? viv. ancora nell' 1522.)*
    - Gostanza. *(nat. 1454; 1480 già maritata.)* — ?
  - **Francesco.** *(nat. 1432—1434; viv. ancora nell' 1508. Moglie M.ª Betta. nat. a. 1442; † ?)*
    - Lucretia. *(nat. 1463; mar. dopo 'l 1480.)* — ?
    - Mechera? *(nat. 1467. a. 1480 forse gia morta.)*
    - Maddalena. *(nat. 1473.)* — ?
    - Giuliano. *(nat. 1476. Moglie Caterina de Soldi.)* — ?
    - Marietta. *(nat. 1479.)*
    - **Antonio.** *(nat. dopo 'l 1480; viv. ancora nell' 1550 [prima ediz. delle Vite di Vasari.] Moglie. Felice del Tozzo.)*
      - Bartolommeo
      - Raffaello *(a. 1531 Dell' Ancisa.)* — ?
      - Tommaso
      - Salvadore.
    - Angelo. *(1534 nominato.)*

III. Philippi Villani de famosis civibus.

(cod. Ashb. 942 (873) autograph.)

De Cimabue, Giocto, Maſo, Stephano et Taddeo pictoribus.

1. Vetuſtiſſimi, qui res geſtas conſpicue deſcripſere, pictores
optimos ymaginum atque ſtatuarum ſculptores cum aliis fa-
2. moſis viris suis voluminibus miſcuerunt. Poete quoque vetu-
ſtiſſimi Promethey ingenium diligentiamque mirati, ex limo
3. terre eum feciſſe homines fabulando finxerunt. Extimauerunt,
ut coniector, viri prudentiſſimi, nature ymitatores, qui cona-
rentur ex lapidibus et ere hominum effigies fabricare, non
ſine nobiliſſimi ingenij ſingularisque memorie bono ac delicate
4. manus docilitate tanta potuiſſe. Igitur inter illuſtres viros
eorum annalibus Çeuſim, Policretum, Phydiam, Praſitelem,
Mironem, Appellem, Conon et alios huiuſcemodi artis inſignes
indiderunt; michi quos (*quoque?*) [fas ſit hoc loco, irriden]tium
pace dixerim, egregios pictores [Florentinos inſerere], qui artem
5. exanguem et pene extinctam ſuſcitauerunt: [Inter quos] primus
Johannes, cui cognomento Cimabue [nomen fuit, anti-
quatam] picturam et a nature ſimilitudine pictorum [inſcicia
pueri]liter diſcrepantem cepit ad nature ſimilitudinem [quaſi
laſciuam] et vagantem longius arte et ingenio reuocare.
6. [Conſtat] ſiquidem ante hunc Grecam Latinamque picturam
per multa ſecula ſub craſſe (*im*)peritie miniſterio iacuiſſe, ut
plane oſtendunt figure et ymagines, que in tabulis atque
parietibus cernuntur ſanctorum eccleſias adornare.

1. Poſt hunc [ſtracta *(sic ſtrata)* iam] in [nouibus *(sic nouis?)*]
via Giottus, non ſolum illuſtris fame decore antiquis picto-
ribus conparandus, ſed arte et ingenio preferendus, in priſti-
2. nam dignitatem nomenque maximum picturam reſtituit. Huius
enim figurate radio ymagines ita liniamentis nature conueniunt,
ut viuere et anhelitum ſpirare contuentibus uiderentur, exem-
plares etiam actus geſtusque conficere adeo proprie, ut loqui,
flere, letari et alia agere non ſine delectatione contuentis et
3. laudantis ingenium manumque artificis proſpectentur. Exti-
mantibus multis nec ſtulte quidem pictores non inferioris in-
genij his quos liberales artes fecere magiſtros, cum illi artium
precepta ſcriptis demandata ſtudio et doctrina percipiant, hij
ſolum ab alto ingenio tenacique memoria que in arte ſentiant
4. mutuentur. Fuit ſane Giottus ſeposita arte picture vir magni
5. conſilii, et qui multarum rerum uſum habuerit Hyſtoriarum
inſuper notitiam plenam habens, ita poeſis extitit emulator,
ut pingere que illi fingere ſubtiliter conſiderantibus perpen-
6. datur. Fuit etiam, ut virum decuit prudentiſſimum, fame
potius quam lucri cupidus.

7. Unde ampliandi nominis cupidine per omnes fere Ytalie
ciuitates famoſas locis ſpectabilibus aliquid pinxit Romeque
preſertim in foribus eccleſie Sancti Petri Tranſtiberim, ubi ex
muſivo periclitantes naui apoſtolos artificioſiſſime figurauit, ut
confluenti orbi terrarum ad urbem indulgentiarum temporibus
8. de ſe arteque ſua ſpectaculum faceret. Pinxit inſuper ſpecu-
lorum ſuffragio ſemet ipſum ſibique contemporaneum Dantem
in tabula altaris capelle palatii poteſtatis.

9. Ab hoc viro laudabili velud a fonte abundantiſſimo et
ſincero picture riuuli nitidiſſimi defluxerunt, qui novatam
emulatione nature picturam precioſam placidamque conficerent.
10. Inter quos Maſius, omnium delicatiſſimus, pinxit mirabili et
incredibili uenuſtate.

11. Stefanus, nature ſymia, tanta eius ymitatione [ualuit,

ut etiam a phisicis] in figuratis per eum corporibus [humanis arterie], vene, nerui queque minutiſſima [liniamenta proprie collig]antur et ita, ut ymaginibus ſuis ſola [aeris atraccio at]que reſpiratio deficere videatur.

1. Taddeus [inſuper hedificia tanta] arte depinxit, ut alter Dynocrates uel [Victruuius], qui architecture artem ſcripſerit, videretur.

2. [Et numerare in]numeros, qui eos ſecuti artem nobilita[uerunt octiantes, lac]tius foret offitium et materiam longius protra[hentis; igitur in hac re] de his dixiſſe contentus ad reliqua venio.

Note Dell' Editore.

Pag. 1. = hs. p. 73a (moderne Seitenzahl; ursprünglich fol. 1.) 3 giotto 7 Loscimmia 9 lorcagnia 10 s° stephano aponte 11. 18 fiorentino 12 lostarnina 13 bicci 16. 17 frate 16 agnolj 17 giouannj — fiesole 19 spinello — forzore 22 philippo 23 pisello 24 pisellino 25 p° — pollaiuolo 26 sandro — botticello 27 baldouinetti — Interpunktion *vac.*

Pag. 2. = hs. p. 73b. 1 fiorentinj — scultorj 2 donatello 6 rossellino 7 uerrocchio 10 pollaiuolo darunter ein Trennungsstrich 12 casentino 14 frate filippo 15 fiorọ 16 ghirlandaio 17 frate 18 sarto Darunter ein Trennungsstrich. 19 pọ — uincj — Interpunktion *vac.* —

Neben Leonardo hat eine fremde und, wie es scheint, spätere Hand mit blasser Tinte 1500, neben Michelagnolo 1530 geschrieben. Die Daten sind, da es sich um eine Kopie handelt, für die Bestimmung der Abfassungszeit des libro Billi natürlich irrelevant. Die Liste zu Beginn des Strozzianus, welche zum Theil auch von dem Anonymus Magliabechianus (X. p. 121) mitgetheilt wird, gestattet einige Schlüsse auf Wesen, Entstehungszeit und Verfasser der Originalhs. zu machen, die durch die Analyse des Textes noch weitere Bestätigung finden werden: Einmal handelt es sich nur um Künstler von Florenz, diejenigen des übrigen Italiens, ja selbst Toskana's kommen nicht in Betracht. Wir können also von vornherein annehmen, dass auch der Verfasser der hs. ein Florentiner gewesen ist. Sodann sind die Kunstgebiete streng geschieden, so zwar, dass die Maler vorangehen und den breitesten Raum einnehmen, danach die Architekten (nur wenige) und die Bildhauer. Ob die Absicht bestand, den Zusatzlisten von Bernardo an entsprechend, auch noch andere Bildhauer und Baumeister des Tre- und Quattrocento von Florenz zu bringen, also z. B. Arnolfo di Cambio (der streng genommen aber kein Florentiner war), die Mino, da Majani etc. ist nicht zu sagen. Endlich innerhalb dieser Kunstgebiete ist die Anordnung eine historische. Dass sie vielfach Mängel aufweist, ändert nichts an dieser Thatsache. Warum die Jahreszahlen mit Andrea dal Castagno aufhören, weiss ich nicht; Unwissenheit des Autors

allein dafür verantwortlich zu machen, möchte nicht angehen. Aus den Zusätzen von Bernardo (p. 2) an folgt, dass das Original aus Stücken zusammengesetzt ist, die ursprünglich nicht zu derselben Zeit und wohl auch nicht von demselben Verfasser niedergeschrieben worden sind. Wäre das Gegentheil der Fall, so verstände man nicht, dass hinter Ant. del Pollaiuolo nochmals Künstler in derselben Reihenfolge wie in der ersten Liste vom Trecento an erscheinen; vielmehr wären alle diese von vornherein an ihrem Platze eingeordnet worden. So könnte man meinen, die Maler von Bernardo an wären dem Verfasser auf irgend eine Weise erst später nach der Niederschrift des ersten Abschnittes (bis Ant. del Poll.) bekannt geworden, daher die Nachträge. Allein auch diese Annahme ist unzulässig, weil der Compilator des libro Billi, der seit dem Ende des 15. Jhdts. Zeitgenosse war und in Florenz lebte, die Künstler von Filippino Lippi an persönlich gekannt oder doch wenigstens von ihnen gehört haben musste, also mit Al. Baldovinetti und Ant. del Pollaiuolo nicht aufhören konnte, wenn anders der Text der ganzen hs. aus seiner Feder stammte. Und zu meinen, derselbe habe nur über solche Künstler schreiben wollen,· die nicht mehr am Leben waren, geht mit Rücksicht auf Sandro Botticelli gegen Dom. Ghirlandajo, Fil. Lippi etc. nicht an. Somit ist aus der Reihe ein ältestes Stück, das von Cimabue bis Antonio del Pollaiuolo reicht, auszuscheiden. Dieses lag dem Verfasser des libro Billi bereits als abgeschlossenes Ganze vor, wurde von jenem, soweit man sehen kann, verbotenus (Schreibfehler u. dergl. ausgeschlossen) und ohne erhebliche selbständige Zusätze — nur gelegentlich lassen sich unbedeutende sachliche Einschiebsel nachweisen, welche auf den späteren Abschreiber der Quelle zurückgehen können, aber nicht müssen — kopirt. Diese älteste Vorlage habe ich bereits X p. 268 als Quelle A bezeichnet. Sie mag in den Jahren von 1498—1506 dh. rund um 1500 entstanden sein Wer ihr Verfasser war, ob vielleicht Francesco Billi (*vid.* p. 75) oder Landin oder ein Anderer, ob sie vielleicht mit Hilfe Landin'scher Papiere zu Stande gekommen ist, oder aus welchen Quellen sonst sie sich zusammensetzt, alles das vermag ich nicht zu beantworten; und auch die folgende Analyse wird keine allseitig befriedigende Auskunft gewähren. Genug dass die Existenz dieser Quelle A als der Vorlage des Verfassers oder Compilators des libro Billi mit grösster Wahrscheinlichkeit konstatirt ist. Derselbe versah zunächst die von ihm gefertigte Kopie dieser ältesten Vorlage gleichsam mit einem Index, indem er, genau in der Folge wie die Notizen über die einzelnen Künstler in der hs. begegnen, deren Namen im Eingange zusammenstellte und die Ueberschriften „Pittorj“ und „Architettj Fiorentinj et Scultorj“ darübersetzte. Dass dem wirklich so war, folgt aus der zweiten Ueber-

schrift, in der Scultorj nachhinkt: Im Hinblick auf den die Reihe beginnenden Brunelleschi schrieb nämlich der Compilator kurzweg Architettj Fiorentinj; das Folgende belehrte ihn aber, dass es sich meist um Bildhauer handele, und so kam Scultorj hinzu, gleichviel ob diese Fassung den Anschein erweckte, dass die Bildhauer nicht nach Florenz gehörten. Dass dieser Index nicht etwa vom Strozzianus herrührte, besagt X p. 121. Seiner Kopie fügte dann der Compilator eine Reihe anderer Künstler in zwei Nachträgen hinzu. Somit besteht also das libro di Antonio Billi, dessen Original X und Vasari ungefähr in dem vom Strozzianus überlieferten Tenor, aber unabhängig von einander, benutzt haben, aus der Kopie einer zu Beginn des Cinquecento bestehenden und auf älteren Mittheilungen beruhenden Quelle A und aus zwei mehr selbständigen Zusätzen. Es ist möglich, dass diese beiden Theile ungefähr um dieselbe Zeit zusammengefügt, dh. in einem Zuge von dem Verfasser des libro Billi niedergeschrieben seien; wie ich anticipirend behaupte in der Zeit von 1516 bis etwa 1525. Wer dieser Verfasser des libro Billi war, ist bis jetzt mit Sicherheit nicht zu ermitteln gewesen. Meiner subjektiven Ueberzeugung nach war Antonio Billi, dessen Namen uns X übermittelt hat, nicht bloss der Besitzer des libro, sondern vielmehr sein Compilator.

Pag. 3. Alle Ueberschriften rühren von mir her, wo nicht das Gegentheil angegeben wird. Ueber die Anordnung bei Petrei *vid.* die Einleitung. Die Vita Tafi's steht am unteren Ende der hs. p. 40b; die oberen $^3/_4$ der Seite sind leer. Auf diese ursprünglich leere Seite hat Petrei später mit schwärzerer Tinte die Vita nach Vas. geschrieben. Im libro Billi's *vac.*, demgemäss auch im Strozz. — X. (p. 50. 209) von Petrei verschieden, nach eigenen Quellen. — 1 Petrei schreibt stets Tassi (*vid.* p. 63.) — fiorentino 3 fu — greco 5 Tribuna — , *vac.* — Troni 7 mori — Endpunkte *vac.* — 2. 3. 5. , et

Pag. 4. S. 1 = hs. p. 74a (modern; ursprünglich fol. 2.) 2 proportione. 4 fu 5. 8 pisa 6. 8. 9 franc^o 6. 10 Et 6 firenze 7 spirito — greca 8. 9. 20 s^o 9 ascesi 10. 12. 24 giotto 10. , et, in s^a m^a 11 nouella — santa trinita — Tauola 12 parte guelfa 14 alinghierj 15 podeſtá 17 alaltare. 19. 21 E — L'italia — · Ma 20 naue — piero 22 differentj: — S. 2. 4. 5. 6 Endpunkte und die übrige Interpunktion *vac.*

Pag. 5. S. 1. = hs. p. 41a. 1 lanno 2 costui 3 proportione, 4. , fu 5 truouansi 5. 8 im pisa 5. 6. 8. 9 s^o 6. 8. 9 franc^o 6 firenze 7 ſpirto — grecha 9 asciesi 10 empoli — sta m^a 11 nouella — grande, — nostra 12 bardj 13 ruciellai — allegri 14 Re — dangio, 16 ſtaua — cocomero S. 9. = hs. p. 41b. 18 cimabue, — parte 19 guelfa 21 e

— italia — Endpunkte (excl. S. 5. 9. 10) *vac.* — 2. 6. 10. 19. 21. , et — 1. 3. 7 (2×). 9. 10. 13. 14. 20. , *vac.*

Pag. 6. = hs. p. 74b. 2. 3. 17. 20. 21. 31 s° 2. 31 franc° 2 da Ascesi 3 Trebuna 4 piero — naue 5 anapoli 6. 12. 19 s^a 6 l'apocalipse Dicesj 8. 11. 31 firenze 8 podefta 9. 15. 20 e 10 cappella: 14 baroncegli 17 giouannj 19 m^a nouella vno 20 mezzo. Et 22 gir° — gaddj 23. 27 Re 23 napolj 24 Reame. Et 25 Asino — uno altro = hs. p. 75a (alt fol. 3.) 27 apresentando — E presentando (v. Fabriczy) ist falsch; das Semikolon hinter figurato (v. Fab.) ist unverständlich. 31 s^a franc. *(del.)* croce — Endpunkte v. S. 7. 12. 13 und die übrige Interpunktion *vac.*

Pag. 7. S. 1. = hs. p. 41b. 2. 26 franc° 2 dasciesj — cimabue 3 Pietro, 4 naue 5. 20 napoli 5 incoronata, — chiara, 6 aldinghieri. 6. 9. 26 firenze 7 podesta 9 badia 11 laltra dallaltra — dello steht zweimal da, nicht detto (v. Fab.) 13. 17. 19 e 14 giouanni 16 m^a nouella 17. 18 sto 17 lodouico 19 taddeo gaddi. 20 carlo 21 i von il ist beim Druck abgesprungen — reme, — giotto 24 fiurato, = hs. p. 42 a. 25 S^re 27 bardi 29 uespignano — Endpunkte (excl. S. 2. 5. 6. 7) *vac.* — 11. 12. 23. , et — 2. 7 (2×). 10. 14. 15. 16. 20. 21. 23. 24. 25. , *vac.*

Cimabue *vid.* X. p. 49. 202 seq. — al 1300. aus Quelle A von Billi kopirt, der sich seiner Zeitbestimmung in der Liste (1200) nicht mehr erinnern mochte; also nicht eine spätere Randbemerkung, wie ich noch (X p. 203) anzunehmen vorgeschlagen habe. Note 1 steht im Strozz. am Rande neben S. 1—3, geschrieben von derselben späteren Hand, die (p. 2.) 1500 und 1530 hinzugefügt hat; von ihr auch R. 11. et in Santa Trinita una tauola. Im Original *vac.* beide Zusätze. S. 5. ist hinter Nouella nicht „interrotta" (v. Fab.), vielmehr hat die Vita im Original ein Ende — Petrei hat S. 1 aus Vas. nachträglich übergeschrieben und demgemäss al 1300 (S. 4) in 1240 umgeändert. S. 6. con una Nostra Donna . . . bis Cocomero (S. 8.) aus V., auch mit schwärzerer Tinte geschrieben, also Zusatz wie die Vita Tassi's (p. 3.). Nicht Billi ist Quelle für den Besuch Karls v. Anjou bei Cimabue (v. Fab.), vielmehr hatte Vas. dafür seine eigene Information, vielleicht mündlicher Art. Ebenso irrt v. Fab. darin, dass die Rucellaimadonna noch an ihrem ursprünglichen Standorte stehe (*vid.* X. p. 205.). Billi's Vorlage A scheint aus drei Theilen zu bestehen: S. 1—3; S. 4; S. 5. — S. 1—3 stammt aus LD ; die Provenienz der beiden anderen ist mir unbekannt (Quelle Z wohl). Daher die mangelhafte Anordnung; eben auch Quelle A ist aus verschiedenen Stücken zusammengewachsen.

Giotto. *vid.* X. p. 50—54; p. 209 seq. — S. 6. scheint ein an falsche Stelle eingefügter Zusatz zu sein, ob von Billi oder ob nicht vielmehr

bereits von dem Autor der Quelle A, mag dahinstehen. — S. 7 bis 9. S. 12 (p. 6). = LD. l. c. — S. 1—11 von anderer Herkunft. — S. 13. wieder aus anderer Quelle (weil über St. Croce bereits in S. 6 gehandelt worden war) doch in A—Ghib. und Alb. F. entnahm Billi nichts; Quelle A ist überhaupt vor Alb. F. anzusetzen. — Petrei S. 9. (p. 5.) ist nachträglich übergeschrieben (wohl aus V. 2.) — S. 10 (p. 7) sicher = V. 2. Petrei verkürzt vielfach das Original und erlaubt sich auch formale Aenderungen. — Strozz. S. 7. 12 und Dicesj (von S. 10.) *om.* Petrei, weil er diese Worte für überflüssig halten mochte. Bei Petrei lassen sich stellenweise eine grosse Hast und infolge davon eine unberechtigte sachliche Verkürzung, auch viele Fehler bemerken. Es sieht so aus, als bemühe sich Petrei das einmal Begonnene möglichst schnell zu Ende zu bringen. — Auch Billi's (resp. A.') Arbeit war, wie diese Vita bereits und in noch reicherem Maasse die folgenden zeigen, gleich derjenigen von X eine rein literarische. Um die Kunstwerke selbst, ihre genaue Bestimmung und ästhetische Würdigung bekümmerte er sich kaum; aber auch Kritik den Vorlagen gegenüber darf man bei ihm nicht voraussetzen.

Pag. 8. 1. 15 giotto 3. 4. 8 *(2×)*. 10. 23. 26 s^o^ 3. 23 spirito 3. 7. 14 firenze 4 d'ognisantj 4. 8 vno 5 nunziata et in d *(del.)* in s^o^ gallo 6 piata — bella. Nelle 8 herminj 9 Damiano. sono 10. 15. 26. 29 s^a^ 10. 26 m^a^ 10 aracelj 11 l'astoria 12 ponte — valdarno S. 7 = hs. p. 75 b. 13 gaddj — mercatantia 15 Dipinse 17 doue 17. 18. 24 e 17 alinghierj 19 sono — sopra la sagr~ *(del.)* l'uscio 21 crocifisso 26 nouella — gir^o^ 28 pisa — Endpunkte von S. 2. 4. 7. 12. 13 und die übrige Interpunktion *vac.* — Der Abdruck bei v. Fab. ist recht flüchtig: So beginnt er mit R. 15. Dipinse einen neuen Satz, so dass der vorangehende ohne Hauptverb bleibt; ferner theilt er ab mezo: sono ritte sopra l'uscio della sagrestia, wiewohl kurz vorher gesagt wird, dass die Malerei al mezo la chiesa sei; ferner disputano Desposto — alles dies in einer kurzen Vita! Die kleinen Irrthümer notire ich dabei noch nicht. — Am Rande neben Taddeo Gaddj steht IIII; dh. Billi und demgemäss der Strozz. zählte mit lat. Ziffern die einzelnen Maler durch (die Zahlen bei den ersten drei *om.* vielleicht der Kopist des Strozz. aus Unachtsamkeit; Petrei *om.* sie überhaupt); die Bildhauer und Architekten sind mit arabischen Ziffern numerirt. *(vid.* die Zahlen bei X. p. 199. 211. seq.)

Pag. 9. 1. 14 giotto, 3. 18 ſpirito 3 firenze 4. , nella — dognisanti 4. 5. 8. 10. 21 sto 5 criſtofano, — nunziata 6 giorgio, — gallo — pieta 17 campora 8 ermini — cosimo 9 guasti: 10 araceli, 11 Papa 12. , Al ponte — romito — ualdarno S. 5 = hs. p. 42a 13 gaddi — mercanzia 16. 19 e 16 aldinghieri 20 nostra donna 21 maria nouella —

girolamo 23 pisa — Job. 24 baroncielli — Endpunkte (excl. S. 5. 6) *vac.* — 7. 17. 20 *(2×).* , et — 1 *(2×).* 8. 13. 16 *(2×).* 18. 19. , *vac.*

Giottino *vid.* X p. 59. 240 seq. Taddeo Gaddi *vid.* X p. 54. 55; p. 237 seq. — S. 15 könnte in Vorlage A (mit Rücksicht auf S. 7) aus einer anderen Quelle als das Uebrige sein. Quelle A bot richtig nelle Campora fuori di Firenze nella chiesa delli Herminj etc. ohne Unterbrechung weitergeschrieben. Billi machte daraus zwei verschiedene Oertlichkeiten, indem er mit Nella chiesa einen neuen Satz begann. Nach Billi ebenso gedankenlos X. Vas. Petrei. Strozz. Zur Entschuldigung dient nur, dass der Convent seit 1434 nicht mehr existirte. Es ergibt sich aber, dass Billi eine Vorlage gehabt und (nicht immer presente animo) kopirt hat *(vid.* X. p. 242 seq.). Aus X erfahren wir, dass im Originale Billi's hinter Taddeo Gaddj „dicepolo di Giotto", freilich *del.* stand. Dieses mag also Einzelheiten enthalten haben, die die Kopisten unberücksichtigt gelassen haben.

Pag. 10. Neben Agnolo Gaddj — V. 1 Dipinse 3 fosse — Resuscita 4 lazero 5 prato — e Neben Gaddo — VI. 6 gaddj S. 6 = hs. p. 76a (alt fol. 4.) Neben Stephano — VII 8 scimmia 10 s° spirito 13 pisa — Assumptione 14 noſtra donna 15 diceuasi — giotto Neben Buonamico — VIII. 16 bruno 17 calandrino 18 Il — Conachinj 19 faenza — Endpunkte von S. 1. 2. 6. 8. 9 und die übrige Interpunktion *vac.*

Pag. 11. S. 1 = hs. p. 42b. 4 in 4. 10 sto 4 fossi — lazero, 5 prato — e — nr̃a 6 gaddi 7 Agnolo, — S. 5 = hs. p. 47a. 8 scimmia 10 dipinse — spirito 11 larcho — uinegia 13 pisa 14 noſtra 15 giotto — S. 9 = hs. p. 46a. 16 bruno 17 capardino 18 faenza — monache, 21. : et 22 rispuosono che 24. , onde — Endpunkte von S. 1. 2. 5. 9 *vac.* — 5. 8 *(2×).* 11 *(2×).* 15. 16 *(2×).* 17 *(2×).* 18 *(2×).* 19. , *vac.* — 2 *(2×).* 6. 14. , et

Agnolo Gaddi *vid.* X. p. 60. 61; p. 257 seq. Gaddo Gaddi *vid.* X. p. 49. 50; p. 208. 209. Stefano Fiorentino *vid.* X. p. 54. 230 seq. Buffalmacco *vid.* X p. 57. 58; p. 250 seq. — S. 6 (p. 10) S. 5 (p. 11) = LD. — S. 8 (p. 11.) *vid.* X. p. 234. Merkwürdig ist „intesi" (für diceuasi des Originales) und „diſcieso" (für parente im Orig.), wohl um V 2. Rechnung zu tragen. Petrei, der besonders bei Buffalmacco stark gekürzt hat, *om.* zuerst das Citat Boccaccio's, um es dann wieder nachzutragen (p. 13. S. 5). Die direkte Rede wandte Petrei wohl aus technischen Rücksichten an; ihr Inhalt ist freilich armselig.

Pag. 12. 1 refece re lapsus calami des Strozz. vielleicht für ne, das aber auch überflüssig ist. Am besten zu kassiren. S. 1. = hs.

p. 76b. 4 cipolle. Essi 5 celauano d *(del.)* la faccia furono 9 agli. — cipolle| 11 uita| 12 Vita 14 camerata 16 Neben Andrea — IX. — Lorcagnia. 17. 20 sª 17 mª nouella, — ghirlandaio 19 strozi 20 L'inferno 21. 22. 23 guardj 22 di 23 d'andrea — lapo 24 fece = hs. p. 77a (alt. fol. 5.) — marmo d *(del.)* l'assumptione — nr̃a donna 25 orto sº michele — |e| 28 giotto costuj — Endpunkte von S. 1. 7. 10. 11 und übrige Interpunktion *vac.*

Pag. 13. 1 agli, 3 dinanzi et 4 uolte che 5 Gli qualj (v. Fab.) st falsch, alli qualj im Texte unverständlich, eins der häufigen Anacoluthe im Petrei. — : *vac.* — non 8 schiena (v. Fab.) falsch. 9 fiato, et 11 cornachini — camerata, 12 tratti: di 13 bochaccio. S. 6. = hs. p. 46b. 14 cione — lorgagnia 15 sta maria — nicht la guasto (v. Fab.) — le = pitture. 16 grillandaio — cose guardisi 17 ſtrozi 19. , et 21 nr̃a donna 22 dorsanmichele, 22. 24 e| 23 barba, — capo: 25 dilettosi — Endpunkte (excl. S. 3—5. 9.) *vac.* — 2 *(2×)*. 3. 5. 7. 8 *(2×)*. 12. 14 *(2×)*. 15. 20. , *vac.*

Orcagna *vid.* X p. 59. 60; p. 253 seq. Der Wortlaut des Originales scheint in den vorliegenden Kopien nicht intakt erhalten zu sein. — S. 9 (p. 12) ist vielleicht ein Zusatz des Kopisten Strozz., sonst müssten X und Petrei diesen Satz gleicherweise übersehen resp. zu notiren für überflüssig gehalten haben. Dass er auch in V 1. 2. fehlt, wäre irrelevant. Freilich scheinen andrerseits X wie Petrei gerade hier das Original missverstanden *(vid.* X p. 254) zu haben, wohl weil schon der Compilator an dieser Stelle (in Quelle A) sich einem Räthsel gegenüberbefand. Petrei irrte in gewohnter Flüchtigkeit mit den Augen ab, *om.* Strozz. (resp. Original) R. 20 und setzte an die falsche Stelle den sinnlosen S. 7. Danach könnte freilich Strozz. S. 9. recht wohl im Billi gewesen sein. — A nostri di (Petrei S. 6.) hat für Petrei und Billi keinen Sinn, wohl aber für A, der Zeuge davon war, freilich erst später schrieb. Also von Billi und Petrei blind kopirt, von Strozz. und X umgeändert?

Pag. 14. 1 Merciaio — adimarj 2 corazaj Neben Giouannino — X. 3. 6. 11. 15. 25 sº 3 stephano a ponte 3. 9. 20 firenze 4 sª trinita 5 schalj 6 pagolo Et Neben Maso — XI. 7 laltre 8 Duca 9 podesta S. 5 = hs. p. 77b Neben Gherardo — XII. 10. 24 carmino 11 girº 12 ispagna — infrancia 13 uestirj (nicht vestitj v. Fab.) 14. 16 pisa 15 parte guelfa 19 gherardo 20 dolognogni 21 dalla parita — buonfantj 22 ghibellina. Neben El Bicci fiorº — XIII. 24 martiri 25 camaldolj. vº — cristofano — Endpunkte (excl. S. 5. 6. 9—11) und die übrige Interpunktion *vac.*

Pag. 15. 1 cione — aldimari, 2 corazai — uechia. S. 1. = hs.

p. 46a. 3. 6. 15. 23 sto 3 stefano — ponte 4. 23 sta 4 fcali, 5 dallaltro 6 plō anchora S. 3 = hs. p. 46b. 7 baldouinetti nachträglich von Petrei mit schwärzerer Tinte übergeschrieben, der bei dem Namen Alesso (für Maso) an Baldovinetti dachte. Er kopirte eben gedankenlos die Vorlage. — 7. 21 fiorentino — laltre 8 Duca 9 podesta — firenze. S. 4 = hs. p. 47b. 10 starnina 10. 21 carmine 11 girolamo, — Lis perche gli era ftato 12 francia — fpagnia 13 paesi, 14. 15 pisa 14 parte 15 guelfa 16 scala, era 18 sono — mariano — gherardo, 19 delo gniogni — apparita, 20 buonfanti. S. 8 = hs. p. 46a. 22 martiri — candegli, 23 cristofano — martello — Endpunkte (excl. S. 1. 2. 4. 5) *vac.* — 5. 15. 21. et — 2. 10 (2×). 12. , *vac.*

Giovanni dal Ponte *vid.* X p. 94. 341. **Maso.** *vid.* X p. 55. 56; p. 240 sep. **Starnina** *vid.* X p. 61. 259. **Bicci** *vid.* X p. 91. 92; p. 336 seq. — S. 4. (p. 16) mag in Quelle A von anderer Provenienz sein, als die übrigen Nachrichten, daher die Wiederholung. Quelle A war eben aus verschiedenen Stücken kompilirt. Beim Abschreiben machte Billi Fehler, so hier cappella de martirj (statt Martinj), veranlasst durch martirj kurz vorher (bei X und Strozz. wiederholt; Petrei *om.*) — X p. 92. S. 4 hätte ich zu martirj *(Martini)* hinzufügen können. — Petrei's Text zeigt wieder viele Flüchtigkeiten; möglich vielleicht, dass Billi's hs. schwer zu lesen war; allein dann hätten X und Strozz. auch mehr Versehen machen müssen. Unerklärlich ist, wie Petrei auf Alesso bei Maso kommen, noch unerklärlicher wie er den Namen p. 29 zum zweiten Male bringen konnte. Aus sue pitture macht Petrei sipolture (p. 15. 3.) S. 6 ist durch Petrei's Bestreben möglichst kurz, aber auch möglichst schnell mit dem Abschreiben fertig zu sein, unverständlich geworden. Auch S. 2 (p. 17) ist verkürzt.

Pag. 16. 2 martello — Strozz. bietet fana oder facca = faccia parte (v. Fab.) steht nicht da. 3 Casa — medicj — larga 4. 28 s.ª m.ª 4 fiore 5 apie deff *(del.)* delle 6 martirj — san marco 6. 8 nori 7. 9 og.ⁱ santj S. 5 = hs. p. 78a (alt fol. 6.) Daneben XIIII. 11 vniuersale 13 figure, fu 14 gran' d *(del.)* 16 carmine — firenze 17 arficio — ti *sup.* 18 serragli 19 s.º paulo 21 e 21. 28 vº 22. 24 philippo 22 brunellesco 25 cosuoj 26 dire noj 28 nouella — Endpunkte von R. 2. S. 1. 3—5. und alle Kommata *vac.*

Pag. 17. 1 allato, 3 medici 4 et dipinse = hs. p. 46b. 4. 24 sta maria 5 fiore, 6. 7 lenzi 6 ogniesanti, — neri 7 ognissci˜ S. 3 = hs. p. 47a. 9 rilieuo uniuersale, — , puro, 11 fu 12 mori 13 carmine — firenze 15 serragli — sto 16 branchacci 18 uno che 19 filippo — brunellescho 20. ; *vac.* — insegniolli steht da; v. Fab.' *sic* ist überflüssig.

22 sempre noi 23. " *vac.* 24 nouella 25 trinita — morte — bella, — Endpunkte (excl. v. S. 2. 5. 6. 9) *vac.* — 2. 14. 16. 17. 21., et — 4. 13. 14. 22 (3×). 24. 25 (2×)., *vac.*

Masaccio und Masolino *vid.* X p. 81. 82; p. 315 seq. — S. 3—5 = LD. Petrei verwechselt St. Paulus an der Serraglikappelle mit St. Petrus, der nach Billi resp. der Quelle A von Masolino sein sollte; *om.* dann den betreffenden Satz (p. 18. 4). Ferner bringt er Masolino und Masaccio ohne abzutheilen unter eine Vita (indem er Masaccio im Original (p. 19. 1) in Masolino ändert) und *om.* massime (p. 18. 3), sodass S. 2 p. 19 keinen Sinn gibt. — Auch der Strozz. scheint hier nicht genau das Original wiedergegeben zu haben. — Ueber la morte (oder Morte?) *vid.* X p. 319. (ich schrieb deswegen das Wort verschieden).

Pag 18. S. 1 = hs. p. 78b. Daneben am Rande XV. 1 masaccio — Strozz. *om.* aus Unachtsamkeit la cappella, das im Original vorhanden war. 2. 8. 17 firenze 3 stette — ghiberti 4 Bronzo 4. 23 san 4. 15 giouannj 5 et meglio steht da 6 serragli 7. 19 s̥o 7 piero Neben S. 5 XVI. 8 agnolj 12. 21 s̥a 12 ardinghellj 13 immagine verschrieben für den Plural. — dante — petrarca 14. 21. 23. 24 |e| 14 nr̃a donna. S. 8 = hs. p. 79a (alt fol. 7.) Am Rande XVII. 15 fiesole Angelico 16 *di uirtu* möchte zu ornato wohl nöthig sein. 19 marco 22 Croce. va 23 gallo Versehen des Strozz. 24 tempio — giesu 25 marie. 26 Nell — nunziata 27 seruj — Endpunkte von S. 1. 5. 8 und Kommata *vac.*

Pag. 19. 1. 3 masolino 1 branchacci 2 carmine : ſtette 3 lorenzo bartolucci 4. 15. 19, sto 4 gñi, 6 impisa S. 4 = hs. p. 47b. 7 lorenzo — agnioli 8. 17 sta trinita 9 ardinghelli — Dante = hs. p. 48a 10 petrarcha, — bartolini 11 nostra donna. S. 5 = hs. p. 47b. 12 fiesole angielicho, 14. 15 firenze 15 marcho 17. 19. 21 e 18 croce, 19 celio 21 tempio 22 marie, 23 nuntiata — Endpunkte (excl. S. 3. 4) *vac.* — 5. 8. 9. 12. 14 (2×) 15. 16. 21. 24. , et — 7 (2×). 10. 12 (2×). 14. 17. 19. 20. 21. 23 (2×). , *vac.*

Don Lorenzo *vid.* X p. 95. 341 seq. Fra Giovanni *vid.* X p. 94. 95; p. 341. — S. 8. 9 = LD.

Pag. 20. 1 agnolj — vo 2 roma — va — eugenio, 3 s̥a m̥a nouella 3. 24. 27 firenze 6 Medicj 7 benozo 8. 12. 14. 20 s̥o 8 dommenico — fiesole 9 tauole: Neben Lippo XVIII. 10 fiorentino costuj 13 et ist vielleicht von Strozz. hinzugefügt, der da glaubte, es handele sich um zwei verschiedene Oertlichkeiten, nicht von Billi, der sonst Quelle A missverstanden hätte. — afaenza 15a von quali *sup.* 18 fece = hs. p. 79b 18. 20 Musaico 19 |e| — odienza — parte guelfa 20 ſan giouannj 21

franco Neben Spinello XIX. 22 forzore horafo — v. Fab.: Spinello ... horafo. Fu costui ist unverständlich. 23 arezo 23. 27. ; *vac.* 25 san — monte S. 12 ungenau vom Strozz. (oder schon von Billi) kopirt. Neben Andrea XX. — Endpunkte von S. 4. 6. 8. 9. 11. 13 und Kommata *vac.*

Pag. 21. 1 agniolj 2 in Roma in — das zweite in ist für una verschrieben — Papa eugenio: 3 in sta maria nouella 6 medici 8. 12. 14. 19 *(2×).* 23 sto 8 fiesole S. 5 = hs. p. 48a. 12 dipinse — , e 13 faenza — poueri| 17 e 18 parte guelfa. et 19 gni 20 franco 21 forzore 22 *(2×)* arezo 22 aretino, in 23 miniato — monte S. 10 = hs. p. 48b. 24 caftagnio — firenze 25 fioro — Endpunkte (excl. S. 6. 7. 9) *vac.* — 3. 4. 5 *(2×).* 6. 8 *(2×)* 10. 14. 15. 17. 21. 22. 24 *(2×).* , *vac.* — 1. 4. 5. 7. 14. , et

Lippo *vid.* X p. 82. 320. **Spinello** *vid.* X p. 96. 342. — Zu St. Antonio (S. 8 p. 20; S. 6. p. 21) ist nicht ein oggi rouinata (wie bei X) hinzugefügt, also hat Billi vor 1534, dem Jahre der Zerstörung der Kirche, geschrieben. — Petri *om.* padre *(vid.* v. Fab.*)* und verlegte die S. 9. erwähnten Malereien in seiner Gedankenlosigkeit nach Arezzo, wiewohl er sie doch als Florentiner in St. Miniato gesehen haben musste.

Pag. 22. 1 *come* möchte nöthig sein. Lis disegnaua insu 2. 6. 17. 29 firenze 3 Amatore — dellarte 5. 11. 15 *(2×).* 20 *(2×).* 28. 29 so 6 gilio 6. 18 |e| 7 alesso baldouinettj — maeftro dommenico 8 vinegia 11 Nel o *(del.)* chiostro — ossa 11. 19 andrea S. 4 = hs. p. 80a. (alt fol. 8.) 13. 22. 26. sa 15 caualcantj 15. 20 giro 16 franco 17 nunziata 18 orlando — medicj 19 Andrea 19. 20 Et 20. 28. 29 giuliano 22. 26. ma 22 fiore 23 fiorentinj 24 agnolj 25 martello 25. 26 vo 26 nuoua 29 maria 30 pandolfinj 32 scarperia 33 va carità — Endpunkte von R. 2. S. 6. 12 und Kommata *vac.*

Pag. 23. 2. 6. 17 firenze 2 fu 5 come 5. 12. 15 *(2×).* 20. 21. 28. 30 sto 6 gilio 6. 10. ; *vac.* 6 maggiore. Dipinse 7 baldouinetti: — uinegia 8 andreino 11 ossa 11. 13. 22. 26 sta 11. 22. 26. 31 maria 11 nuoua 15 caualcanti 15. 30 girolamo 16 francesco 18 medici 18. 29 e 20 gni 21 gregorio 22 fiore — nicholo 23 tolentino — fiorentini 24 agnioli 25 martello 26 nouella 27 Apostoli opera 28 giuliano, 29 carducci — sofiano 30 pandolfini 31 excellentissima: 32 scarperia — uicaria 33 carita — Endpunkte von R. 2 S. 3—5 *vac.* — 3. 12. 15. 20. 25. 30. , et — 1 *(2×).* 2. 7 *(2×).* 18. 19. 23. 29. 30. 31. 33. , *vac.*

Andrea dal Castagno *vid.* X p. 97—99; p. 345 seq. — S. 1 = LD. Petrei sehr flüchtig besonders S. 5 R. 28—31 ; der Strozz. und X bieten das Richtige. Aber auch der Text des Strozz. ist nicht ein-

wandsfrei; z. B. in p. 22 S. 11 scheint er a Soffiano übersehen zu haben (in Petrei und X, also auch im Original vorhanden). — S. 2 ist in allen Kopien fehlerhaft, offenbar weil Billi aus Quelle A ungenau kopirt und einige Worte übersehen hat. Z. B. fehlt die nähere Bestimmung der Wand für Castagno und Dom. Veneziano. Ob meine Correkturen das Richtige getroffen haben, steht dahin. Jedenfalls ist hier ein Beweis, dass Billi eine Vorlage ausgeschrieben hat. *(vid.* X. p. 346.)

Pag. 24. 1 p̃ta 1. 16 firenze 4 impiccatj S. 3 = hs. p. 80b Am Rande daneben XXI. 5. 24 fiorº 6 Artificioso 8. 15. 22 fece 8. 12 sta mª 8. nouella — vª 11 Diluuio 12 fiore — giouannj aguto *(del.)* aguto 13 fiorentinj 15 baldaccio Die Zahlen der Reihen 15. 20. 25 sind um eine zu tief gesetzt. 16. 17 sto 18 agnolj — dellorto 19 lodote 20 sanminiato amonte Neben S. 13 am Rande XXII. 24 philippo — Interpunktion (excl. Endpunkte von S. 5. 6. 14 und Kommata von R. 26.) *vac.* — ingenuo (R. 13) ist Versehen vom Strozz. Im Originale stand Inghilese (wie Petrei und X lesen), daher ist v. Fab'. Conjectur strenuo nicht annehmbar. — Der Strozz. bricht hier ab; die nächsten Blätter 9—12 (incl.) sind vor dem Einbande der hs. verloren gegangen. Dafür ist beim Einbinden ein leeres Blatt eingefalzt, das bei der modernen Numerirung fol. 81 wurde. Pag. 82a (alt fol. 13) beginnt mitten in der Vita Brunelleschi's. Nach der Liste sollten die Notizen über Pisello, Pisellino, Pietro del Pollajuolo, Sandro di Botticello, Alesso Baldovinetti und der Anfang der Vita di Brunelleschi folgen; und vergleicht man die Ausdehnung dessen was Petrei und X hier bieten unter Berücksichtigung wahrscheinlicher Kürzungen bei dem ersteren und unter Abrechnung der Zusätze bei X nach anderen Quellen, so möchten 4 Blätter (9—12) für den fehlenden Text recht wohl genügen.

Pag. 25. S. 1. = hs. p. 49a. 1 podesta 1. 16. 27 firenze 4 impichati 5 ucciello — uario : 6. , fu 8. 12. 26 sta 8. 12 maria 8 nouella 9 ftoria quando — Adamo, 10 Paradiso 12 fiore — gn̄i aguto 13 fiorị 15 annalena, 16. 17. 20 sto 16 tommafo 18 agniolo 20 miniato amonte 23 filippo fiorº — ualse 24 rilieuo nello 28 prato, — Endpunkte von S. 2 3. 10 *vac.* — 3. 6. 22. 24. 27. , et — 2 *(2×)*. 11. 13 *(2×)* 19. 22. , *vac.*

Paolo Uccelli *vid.* X p. 99. 100; p. 348 seq. Fra Filippo Lippi *vid.* X p. 96. 97; p. 342 seq. — S. 3. 4. 13—15 (p. 24); 2. 3. 10. 11 (p. 25) = L D. Quelle A muss nach 1494 compilirt worden sein wegen S. 3 p. 27. Damit wäre ein terminus a quo gewonnen.

Pag. 27. 1. 3. 5. 12. 18. 22 *(2×)*. 24. 27 sto 1 firenze S. 1. = hs. p. 49b. 3 spirito 6 lorenzo. Una 7 nuntiata 7. 24 sta 8. 16. 17.

medici 8. 11. 13 e| 10 rubegli | la 11 murate 12 ha | 13 annalena S. 5 = hs. 49a. 16 a unograto (was v. Fab. noch verbessert in der Klammer) steht überhaupt nicht da. 17 animali molto 18 piſtoia 20 tauole lascio — . coe 21 pisellino S. 7 = hs. p. 50b. 22 pollaiuolo — cristofano 23 miniato 23 torre che 24 bastiano — maria 25 serui — gino — lodouico capponi, 26 Remo 27 portogallo — monte, — 8. 9 (2×), 11. 12. 13 (2×). 20 (2×). 21. 23. 25. , *vac.* — 12. 15. 16. , et.

Die Peselli *vid.* X p. 100. 101; p. 350 seq. — S. 5 (R. 14. — 16) = LD. Petrei's Text scheint arg verkürzt zu sein, wenigstens im Hinblick auf X, der zwar selbständig aus LD schöpfte, doch parallel mit Billi und meist in gleichen Wendungen. Die Verwechselung von Pesello und Pesellino scheint schon in Quelle A gewesen zu sein. Piero del Pollajuolo *vid.* X p. 103. 354.

Pag. 29. 1 et — uirtu — sei ist offenbar zu lesen. 2. 5 mercantia 3 exciellente. S. 2 = hs. p. 49b. 4 botticello — filippo fece 5 forteza 7. 9. 11 (2×). 12. 19. 22. 24. sto 7 marcho 9 agostino — ognisci 11. 24 gni. 12 in — bernaba — nr̃a 12. 15. 21 sta 13 cathatrina : 14 conuertite. 15 maria nouella 16 altro | et 17 roma — sisto III. fecie — Sisto III fecie piu quadri (v. Fab.) gibt keinen Sinn; allerdings scheint Petrei einige Worte übersehen zu haben. 18 laltre 19 girolamo. S. 12 = hs. p. 50a. 22 gilio — alaltare 23 nuntiata 25 Petrei *om.* Worte, die ich nach X ergänzt habe. 26 bernardo 27 galluzi — sapientia. che e| — Endpunkte S. 2. 3. 5. 6. 8. 9. 10 *vac.* — 18. 21. 26. , et — 2. 16. 24. 25 (2×). 27 (2×)., *vac.*

Sandro Botticelli *vid.* X p. 104. 105; p. 354 seq. Baldovinetti *vid.* X. p. 101. 351. Baldovinetti † 1499; Botticelli † 1510. Danach wäre 1510 als terminus a quo für die Abfassung des libro A anzusetzen? Allein die aufgeführten Werke scheinen sämmtlich ins Quattrocento zu gehören. Die Quelle möchte demnach etwa a. 1500, um eine runde Jahreszahl zu geben, entstanden sein. Auch der Umstand, dass die Vita Botticelli's derjenigen Baldovinetti's († 1499) vorangeht, könnte für diese Annahme geltend gemacht werden. Nun habe ich die Vermuthung aufgestellt, dass X, der von Sandro Bott. viel mehr Werke als Billi nennt, sich auch sonst recht genau informirt zeigt, LD.'s Hilfe bei der Niederschrift dieser Vita (wie auch sonst noch) in Anspruch genommen haben könnte. Dann würde, von der Apologie abgesehen, LD. für Quelle A resp. für Billi als Gewährsmann nicht weiter in Betracht gekommen, die über die Apologie hinaus verzeichneten Notizen also anderer Herkunft sein. Will man trotzdem LD's Papiere oder mündliche Mittheilungen auch für Billi resp. dessen Vorlage gelten lassen, so müsste

für das Plus bei X entweder ein anderer Gewährsmann angenommen werden, oder LD. hätte in ungleicher Weise X wie Billi mit Mittheilungen bedacht. Wenn aber auch über die Provenienz und Zusammensetzung der verschiedenen Notizen nur Vermuthungen aufgestellt werden können, die Existenz der Quelle A als Vorlage Billi's möchte doch wohl feststehen. Denn abgesehen von der Disposition des libro Billi, abgesehen ferner davon, dass Billi eine Fülle so genauer Nachrichten über tre- und quattrocentistische Künstler, ohne Ghiberti zu benutzen, unmöglich selbständig hatte geben können, sind für diese Annahme noch beweisend der gleichmässige fortlaufende Stil, der in dieser Weise in den Zusatzlisten nicht begegnet, sowie die kleinen Versehen und Schreibfehler. — Mit Baldovinetti hört der erste Theil der Vorlage Billi's auf. Nun folgen die Bildhauer, deren Anfang im Strozz. verstümmelt ist. X und Petrei treten da ergänzend ein.

Pag. 30. hs. p. 81 a. b. (modern) ist leer. 1 uso = hs. 82 a (alt fol. 13). 3. 4. filippo 3 nondimeno 5 Füge die Reihenzahl 5 hinzu. — Zu lesen ist et͠ = etiam feciono 6 pollaiuolo 8 et 9 |e| — Endpunkte (excl. S. 2) und Kommata *vac.*

Pag. 31. Die Ueberschrift steht im Petrei (hs. p. 38 b.), doch brunellescho wie in R. 1. 1 fiorº | 3 aſtrolago che 3. 16. 25 sto. 3. , fu 4. , ritrouo 5 Era 7. 9 firenze 9 |o| 10 hebbe 11. 13. 14. 15 lorenzo 11 bartolucci, ma 13 o| 16 gni͠. (v. Fab. fehlerhaft) 19 opera, 21. 27. ; *vac.* 23 la salita, = Ende von hs. p. 38 b. — hs. p. 39 a wieder la salita (also 2× das Wort.) 25 gni͠, 26 e 29 robbia, 30 pollaiuolo — Endpunkte S. 1. 2. 3. 5. 6 *vac.* — 2. 4. 9. 10. 14. 15. 17. 19. , et — 1 (2×). 4. 14. 15. 17. 20. 22. 24. 25. 28. , *vac.*

Pag. 32. 1. 5. 7. 31 sta 1. 5 maria 1 magdalena 2. 3. 9. 10 (2×). 12. 14. 26 sto 2. 14 spirito 4 giouannj 5 nouella 6 all — fatto steht da und gibt auch Sinn (auf crocifisso, nicht figura bezüglich); also lis fatto 6. 8 donato 7. 31 croce. 9 dorto — michele 10 pº — marco 12. 14 fece 12 gallo 13 priorj. 17 dentro | — altarj = hs. p. 82 b. 24 (2×). 28 |e| 27 firenze 30 pazi — Endpunkt v. S. 9 und die übrige Interpunktion *vac.*

Pag. 33. 1. 4. 33 sta 1. magdalena 1. 3. 9. 10. 11. 14. 29 sto 1. 14 spirito 2 chiesa ando 3 giouanni 3. 5 donatello 4 maria nouella 9 orsanmichele 10 marcho 13 gnj͠, — signorj 15 suo, 16 porte, 21 nella ist nöthig (la Flüchtigkeit Petrei's). 22 pilastri, 23 la = Ende der hs. p. 39 a; p. 39 b. la (also 2×). 29 lorenzo, 31 |e| — v. Fab. cosi la sagrestia uechia *om.* und macht dazu eine Anmerkung, in welcher er mit Hilfe des Strozz. und des eigenen Scharfsinnes et etiam la sagrestia

prima conjicirt; dazu der Tadel gegen Petrei „omessa per una delle solite inesattezze del compilatore — Man kann nicht besser das eigene Verfahren charakterisiren. 32 pazi. — Endpunkt v. S. 4. *vac.* — 8. 10. 12. 24. 25. 27. 31. , et — 1. 5. 8. 9. 10. 14. 17 *(2×)*. 18. 19. 21. 27 *(2×)*. 28. , *vac.* — Reihenzahl 10 ist vom Setzer falsch gestellt.

Pag. 34. 1 innocentj 2 *(2×)*. 3. 20 33 |e| 2 et à detto (v. Fab.) gibt keinen Sinn; offenbar liegt ein lapsus calami beim Strozz. vor. 3. 8 franc° 3 luna 4. 5. 9. 23 filippo 5. 15 milano 5 m^a 6 Duca 9 d'architettore bei v. Fab. ist falsch, auch ohne Sinn. 10 hauessi = hs. p. 83a (alt fol. 14.) 11 s° giouannj. — philippo 14. 18 fece 14 uicopisano 15 pesero 16. 18 |o| 19 medicj 20 san 21 vielleicht *om.* hier der Strozz. ein ed vor edifitio 25 perche 30 Et 33 nella = hs. p. 83b — Endpunkte v. S. 4 und 8 und die übrige Interpunktion *vac.*

Pag. 35. 1 busini. 3 innocienti — ; *vac.* 4 Petrei wollte wohl che statt de schreiben; sonst di 5. 12 franc° 6 luna — |e| — , perche 6. 13. 15. 26. 28 filippo 7 milano 9 errore lo 15. 23. 24 sto 15 gnĩ, — , vno 15. 16." *vac.* 17 pisano: 18 pesero, 19. , et — , o| 21 fecie = hs. p. 40a. 21. 26. cosimo 22 medici, 23. 24 lorenzo, 24 forse che 25 lordine 26. , ma 28. , perche 32 dicie che — Endpunkte v. S. 4. 6. *vac.* — 2. 6. 8. 10. 13. 31 *(2×)*. , et — 5. 6. 10. 11. 12. 13. 16. 20. 25. 26. , *vac.*

Pag. 36. 1. 3 s^a liperata 3. 6. 7 filippo 3 |e| 7 m^a — milano 8 Luj. Et 9 pesaro 10 edifitij. Il ich setzte *(et)* mit Rücksicht auf X und Petrei — agnolj — Kommata *vac.*

Pag. 37. 5 buggiano 6. 8 sta 7 acqua, 7. 10 filippo 8 reparata. et — Von et fecie bis sagrestia Nachtrag Petrei's in die ursprünglich leere Reihe. 11 Signori, — filippomaria — milano 12 fecie *sup.* 14 Sr. 16 agnioli — 1. 10. 12. 14. 15 *(2×)*. , et — 1. 2. 4 *(2×)*. 5. 7. 11 *(2×)*. , *vac.* Ende von hs. p. 40a; hs. p. 40 b. ist zu $^3/_4$ der Seite (von oben an) leer, als wollte der Kopist Raum für spätere Ergänzungen lassen.

Filippo Brunelleschi. *vid.* X p. 62 seq., p. 259 seq. Den verstümmelten Anfang im Strozz. ergänzte ich aus X p. 65 R. 22. 23. Petrei *om.* den Passus; kein Zweifel, die Vita im Strozz. war ausführlicher, derjenigen von X ähnlicher. Petrei hat gekürzt, z. B. auch den Bericht über die Kuppelwölbung. Petrei p. 31. R. 17 muss wohl modegli heissen (= X. p. 64. 15). — R. 26 ist wohl Zusatz Petrei's nach V 2 — S. 10. von R. 27 an ist unklar, wohl infolge zu hastigen Kopirens — Aus senza comparitione a quelle (p. 32. 1) macht Petrei eine gara (p. 32. 2). X *om.* den Passus. Ueber den Petrus am Orsanmichele *vid.* X. p. 287. 339. — X. p. 66. 5 *vac.* im Strozz., aber nicht im Petrei (p. 33 R. 27.

28); stand dieser Satz auch im Orginal? V F. IV p. 54. S. 11 macht nur eine allgemeine Anspielung. — Pag. 34. 35. S. 5 ist wiederholt in p. 36. S. 3; p. 37 S. 4. — wohl schon im Original resp. Quelle A. Diese Vorlage A. (*vid.* X l. c.) gründet sich hauptsächlich auf Manetti's tendenziösen Bericht, den sie verkürzt und nicht immer richtig wiedergibt, zu einem kleinen Theile aber auch auf eine unbekannte Quelle, die ich kurz die (excl. Manetti) übrige in Florenz noch vorhandene Tradition über Brunelleschi genannt habe. Derselben entstammen m. E. z. B. p. 31. S. 4. S. 9. R. 21; p. 34. 35. S. 3. 4; die Erzählung vom Bau des Palazzo Medici, wie man sieht, also lauter novellistische Züge, die von den phantasiereichen Florentinern nach Manetti's Vorgang täglich vermehrt wurden. Dieser Prozess einer kontinuirlichen Sagenbildung ist bis V 2. zu verfolgen. Interessant ist, dass der Autor A zwar Manetti kannte (und durch ihn Brunelleschi näher stand), Ghiberti aber nicht, resp. dessen Commentarien unbeachtet liess. Wieder drängt sich die Vermuthung auf, dass LD. auf irgend eine Weise mit Quelle A in Beziehung zu setzen sei. Allein mit Rücksicht auf das sub Botticelli Gesagte ist doch das non liquet zu betonen. X scheint Quelle A nicht gekannt zu haben; er bringt eben mehr. Ich habe dafür die Annahme einer Quelle B. vorgeschlagen, bemerke aber, dass dies alles nur Hypothesen sind in Ermangelung besseren Wissens. — Dass Billi's Bericht nun nach Darlegung des Quellenverhältnisses irgendwie historische Beachtung beanspruchen könnte, bedarf keiner Ausführung. Die Ehrfurcht, die v. Fab. seinen Noten zufolge vor Billi zu hegen scheint, ist mit den Thatsachen nicht in Einklang zu bringen. Er hätte sich ein Verdienst erworben, wenn er vor Billi nicht Halt gemacht, vielmehr dessen Schrift ebenfalls analysirt hätte; dann wäre er auch wohl zu ähnlicher Auffassung derselben wie ich gelangt. — Der Vollständigkeit halber hätte im Stemma X p. 270 unter Nr. 3 (Billi) ausser Nr. 5 (><) auch noch Nr. 6 (Vasari) gesetzt werden müssen, denn Vas. hat den libro Billi benutzt, freilich nicht so sehr in der Vita Brunelleschi's, wo ihm Manetti selbst näher lag.

Pag. 38. Neben S. 1 am Rande 2. Brunelleschi war = 1. 1 fiorentino — donatello 2 Mirabile 4 bei v. Fab. beginnt Fu einen neuen Satz, was unverständlich ist. fu ist Hauptverbum von S. 1. 5 perspettiue (nicht Singular); ebenso duo (R. 18 statt dua), dauith (R. 24 statt dinith.) 6 fece — firenze 7 nel — orto 7. 9. 10. 12 san 7. 9 michele 7. 12. 14 s[o] 8 giorgio 10 di giesu = hs. p. 84a (alt fol. 15.) 11 andrea — uerrochio. 12 marco — piero 13 filippo — brunellesco 14 s[a] m[a] — fiore — giouannj 15 euangelista 17 daniello 20 barduccio cherichinj — laltra franc[o] 21 soderinj — luna allaltra 21. 24. 27. 28.

29 |e| 22 cannonica. Es scheint, als habe Billi beim Kopiren von S. 8 einige Worte übersprungen, daher die doppelte und verschiedene Lokalisirung der dua figure. Damit wäre auch wieder die Existenz von Quelle A bewiesen. 24. 25 signorj. 28 alphonso — ragona — sicilia napolj | (2×) 30 mathalona — caraffi. — Endpunkte von S. 2. 3. 11 und übrige Interpunktion *vac.*

Pag. 39. S. 1 = hs. p. 42a. 1 fiorentino 3 ordine, 4 moto. v. Fab. Text ist voller Versehen, er muss sehr hastig kopirt haben. 6 fecie — firenze. 7 orto san 7. 9 michele 8. 9. 11. 12 (2×) sto 8 giorgio = hs. p. 43a. 10 yesu cristo, 11 tommafo — uerrocchio, 12 marcho 13 filippo brunelleschi, 15 sta maria — fiore 16 gnī euangelista 18 uedano. steht da — donatello 19. 25. 28. 29 |e| 19 bella | — Due 21. 23 e 21 duccio ruchinj, 22 (2×) laltra 22 franc° soderinj — luna 23 iuditta 28 Re alfonso — aragona Sicilia Napoli 29., la — napoli 30 matalona — caraffi — Endpunkte v. S. 1. 2 *vac.* — 2. 5. 6. 11. , et — 1 (3×). 3. 9. 16. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 27 (3×). , *vac.* — Strozz. S. 12. hätte ich auch konstruiren können: È opera molto degna fatta, per finire etc. Der Sinn ist, dass ausser dem Pferdekopf nichts gemacht, der Rest vielmehr erst zu arbeiten war (so X. p. 78. 8.). Daran ändert auch nichts das sul quale è etc. Der Indicativ Praesentis hat hier, wie so häufig, Futurbedeutung. Dies gehörig auszudrücken, hat sich Petrei nicht die Zeit genommen, daher con il resto, als ob Donatello eine vollständige Reiterstatue modellirt hätte. Demnach hätte von Fab. in einer Note nicht von einer Reiterstatue sprechen dürfen, auf die die beiden Texte (höchstens nur der Petrei's) hindeuteten.

Pag. 40. 1. 15. 19. 22 sa. 1. 22 ma. 1 madalena 2 san giouannj — firenze. S. 2 = hs. p. 84b 4 medicj 5 pazi 6 fanno = lapsus calami wohl des Kopisten. — so. lorenzo 9 andrea — uecchio. 12 firenze. 14 |o| 15 nuntiata — croce — el 17 piu — dalla 18 stufa 20 rilieuo 22 fiore. 27 luca — robbia S. 4 = hs. p. 85a (alt fol. 15). 28. 33 sanesj 30 benardetto — ma papera fiorentino 32 roma. et — Endpunkte von S. 5. 6. 8 und die übrige Interpunktion *vac.*

Pag. 41. 1. 18 sta 1. 21 maria 1 magdalena 2 gnī — firenze 3 lineamenti aus Flüchtigkeit 4 medici 6 pazi. 7 lorenzo 8 mani opera 9 uerrochio. 12 dalle = hs. p. 43b. 13 anno (nicht erano v. Fab.) 14 nuntiata 15 caualcanti 16 teste, — lorenzo 17 stufa molto 18 vno 21 fiore. le 25 luca — robbia. 26 siena 27 della robbia Versehen Petrei's, der mit den Augen abirrte. — ma 28 bernardetto — mona papera 29 fiorentino 30 roma, — opera lo 31 sanesi — Endpunkte von S. 8 *vac.*

— 8. 14. 19. 22. 23. 27. 29. , et — 1. 2. 4 *(2×)*. 5 *(2×)*. 6. 10. 11 *(2×)*. 13 *(2×)*. 23. 24. 25. 28 *(2×)*. 29 *(2×)*. , *vac.*

Pag. 42. 2. 5. 30 donato 2 bernardo 3. 6. 7. 25 firenze 3 et i 5 | ne 7. 14. 21. 23 fece 7 ianni 8. 15 san giouannj 9 michelozo — fede 10 luno Es scheint, als ob das zweite excetto che vom Strozz. irrthümlich wiederholt sei für cioè (X.) oder che è una Fede oder dergl. Auch et cosi (Petrei) ist unklar, als handele es sich um zwei Figuren am Grabdenkmale Johanns XXII. von Michelozzo's Hand. et cosi könnte vielleicht auf ein undeutlich geschriebenes oder abbrevirtes cioe (coe) im Orginale Billi's deuten. 11 dell 12 sa. ma. — fiore 13 |e| 14 porta ist lapsus calami für opera, das ich in Klammern hätte hinzufügen können. — siena 15 bata. S. 5 = hs. p. 85b 21 sangi. 22 martellj. 23 frallaltre — dovitia 24 mercato uecchio 25 fuori 26 padoua — sto anto. 27 gattamelata — Ned (d in l verwandelt) 28 pieta — marie 29 sonuj — uellano 31 conoscesi — Interpunktion (excl. Punkte R. 3 S. 7. 8.) *vac.*

Pag. 43. 2 bernardetto, 4 firenze, j 5 donato ne 6. 8. 20 firenze 7 Papa 7. 15. 17 sto 8. 15. 17 gnj 9 e| — michelozo, — fede 10 laltro 12 maria — fiore — la (v. Fab.) ist falsch für a (statt della) 14 Duomo 15 batista — bronzo: 18 ruberto martellj, fecie = hs. p. 44a. 19 diuitia — mercato uecchio 20 qual 21 notitia | A 22 padoua 23 gattamelata 24 marie 25 exciellentissima. Fecie *(del)* jntorno — Endpunkte (excl. S. 6. 7. 8) *vac.* — 1. 2. , et — 1 *(2×)*. 3. 4. 6. 8. 9. 10. 12. 16. 17. 20. 23 *(2×)*. 24. 25. 26 *(2×)*. 27 *(2×)*. 28. , *vac.*

Donatello *vid.* X p. 75 seq. 280 seq. — P. 38. 39 S. 1 = LD. Auf das Anecdotenhafte der Vita Billi's (resp. A'), sowie auf die bunte Anordnung der Werke habe ich schon hingewiesen. Diese Vita verdient kaum Beachtung. Zu X p. 291 hätte ich noch hinzufügen können, dass auch Petrei (nach Vas.) zwei Kolosse am Dom von Donatello angeführt hat *(vid.* Billi p. 59. S. 4.) Einige Ausdrücke Billi's scheinen eine genauere Datirung sei es der Vorlage oder der Kopie zu gestatten (*vid.* X p. 302. 303.); Der David befand sich im Priorenpalaste seit dem 9. Dec. 1495, die Judith in der Loggia seit dem 10. Mai 1506 (Landucci p. 276; lis in X p. 303: Land. 268, nicht 208). So würde für Quelle A der terminus a quo der Abfassung frühestens 1506 sein? Allein aus dem al presente folgt, dass der Autor von den früheren Schicksalen resp. Transporten der Statue gewusst hat. Es könnte daher diese Wendung entweder ein Nachtrag von Autor A oder einer der seltenen Zusätze Billi's zur Quelle A sein oder, will man dies nicht zugestehen, da es in der That auffällig wäre, dass Billi hier zugesetzt hätte und sonst nicht, — eine zeitgemässe Umänderung der Worte der Vorlage (= Petrei und X), indem

Billi für ein al palazo de Medici oder auch de Signorj in Quelle A die loggia mit al presente (wie nel cortile al presente R. 25) eingesetzt hätte. Auch der Strozzianus könnte (wie Petrei und X) für die Wendung in Betracht kommen. Ich meine also, das al presente alla loggia steht der ungefähren Datirung der Vorlage A um 1500 nicht im Wege. Ferner Donatello's Kanzeln in St. Lorenzo heissen non finitj. Damit ist aber nicht gesagt, dass nun Quelle A oder Billi und selbst X nach der provisorischen Aufstellung derselben am 22. Dec. 1515 geschrieben haben müssen. Das kann ebenso gut vor 1515 geschehen sein. Ich entscheide mich also bei Quelle A für eine Abfassungszeit zwischen 1499 und 1506/7 (spätestens) dh. rund um 1500. Bei Billi freilich aus anderen Gründen für eine solche nach 1515, vielleicht zu Anfang der zwanziger Jahre; bei X für eine Abfassung zwischen 1532 (loggia del Duca) und 1540 (palazzo del Duca). — Was die erste Person p. 42 S. 8. 12 anlangt, so meine ich nicht Billi, sondern der Autor A spricht zu uns. Billi und Strozz. hätten dann diese Wendung genau reproduzirt, X und Petrei (S. 8) sachgemäss umgewandelt. — Ich weiss nicht, ob auf diese Versicherung „non ho notitia" grosser Werth zu legen und etwa zu schliessen sei, Autor A. habe nur nach Autopsie gearbeitet. Kurz vorher (S. 4. 5.) hat er ja Donatello's Arbeiten in Siena erwähnt. Allein das mag ihm der Gewährsmann der Mona-Papera-Geschichte gesagt haben. Oder war die Anordnung in A ursprünglich eine andere, S. 4. 5 hinter 7? dann hätte Billi die Umstellung vorgenommen? Non ho notitia kann aber auch, in Erwägung, dass A. (wie Billi und Petrei) von sehr vielen Dingen non aveva notitia, eine stilistische Wendung sein.

Pag. 44. Neben S. 1 steht: Nuo 3. 1 bartolo — detto vor ghibertj *del* Strozz.; also auch in meinem Text zu kassiren. 2 e| — Bronzo 3 Baptisteo — L'opa 4 misericordia 5 andrea pisano — Interpunktion *vac.* Damit bricht der Strozz. ab, der Rest der hs. ist verloren. Dass die Kopie ursprünglich vollständig war, ist nicht zu bezweifeln. Von p. 86 a (moderne Zählung) bis p. 93 b. folgen sehr flüchtig in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. geschriebene Notizen über verschiedene Künstler vom Quattrocento ab, die ein Anonymus mit Hilfe Vas'. kompilirt hat. Derselbe handelt von 1) Fil. Brunelleschi (p. 86 a) 2) Donatello (p. 87 a), 3) Michelozzo (p. 88 a), 4) Cos. Rosselli (p. 88 b.), 5) A. d. Verrocchio (p. 88 b.), 6) Dom. Ghirlandajo (p. 89 a; darin eine lange Beschreibung der Fresken in Sta Ma Novella), 7) Lionardo (p. 90 b.), 8) Giuliano et Antonio da San Gallo architetti (p. 91 a), 9) Il Cronaca (p. 91 b.). 10), Andrea del Sarto (p. 92 a), 11) Baccio d'Agnolo, Ant. da San Gallo: la fortezza di firenze (p. 92 a seq.). Damit bricht die werthlose Compilation ab.

Pag. 45. 1 bartolo — berti detto lorenzo bartolucci — berti statt ghiberti flüchtig. 1. 25 e 2. 12. 13. 17 sto. 2. 12 gnĩ 3 die Nordtür *om.* Petrei — misericordia et tutte insieme *(del.)* Andrea — che la porta fecie mº *sup.* 5 pisano, et 11 lorº 12 batista — dorsanmichele 13 stefano 15. 20 sª mª — fiore, 16 Lis et quello 17 sopra = hs. p. 44b. 19 robbia costui 23 et — organo, — Endpunkte (excl. S. 2. 4. 9) *vac.* — 6. 13. *(2×)*. 16. 24. , et — 1 *(2×)*. 4. 7 *(2×)*. 8. 9 *(2×)*. 17. 20. 21 *(2×)*. 22. 25. 26 *(2×)*. 27. , *vac.*

Lorenzo Ghiberti *vid.* X p. 70 seq. 270 seq. Luca della Robbia *vid.* X. p. 80. 308 seq.

Pag. 46. 1 *(2×)* firenze 5 alfonso, 6 lafcio — nipote furno Petrei *om.* mehre Worte, darunter den Namen des Künstlers. Der Anfang lautete etwa: Desiderio da Settignano scultore. Furno le cose fua etc. 8 Petrei *om.* giouane, ohne das et se non fussi morto unsinnig wäre, da Jeder sterben muss. 11 marsupini 11. 19 sta 13 corpus 13. 24 sto 14 lorenzo 15 marietta — ftrozi 17 gianfigliazi. 19 maria — allato al tramezo der Passus ist nicht etwa vor der Wegnahme des Tramezzo durch Vas. a 1565 geschrieben, sondern gedankenlos aus dem Orginale kopirt. (*vid.* X p. 220). — S. 9 = hs. p. 45a. Lis Rossellino Ueberschrift — 20 rossellino — proconsolo, 24 monte 25 portogallo 25. 27. 28 e 26 fiure, 28 luca — robbia, 29 piero — pollaiuolo, fu — 2. 8. 16. 21 *(2×)*. , et — 2. 4. 9. 14. 15. 20 *(2×)*. 22. 25. 26. 27. 30 , *vac.*

Desiderio da Settignano *vid.* X p. 89. 331 — S. 4 = LD. Antonio e Bernardo Rossellini *vid.* X. p. 93. 341.

Pag. 47. 1 ruciellai oggi di m̃ʳ Lorenzo di m̃ʳ Piero ridolfi, et della loggia etc. (von oggi — ridolfi *del.* Petrei). Ob dies ein Zusatz Petrei's oder des Orginales A war? 2 migliorino guidotti 3. 18 sta 4 bruni 4. 18 arezo. 4. 17 nr̃a 5 francº norj. 7 lione — fini, — laltra 8 *(2×)* napoli, 8. 11. 22. 25. 26 sto 9 bastiano S. 3 = hs. p. 45b. 10 uerrocchio 10. 28 fiorº 11 cristo — tommaso poste 12 dorto san michele, 13 dauit 14 Lis Signori. 18 Carlo da arezo stand also im Orginale (daher X und Petrei); Billi hat falsch von Quelle A kopirt. 19 uenetia 20 bartº — bergamo —; *vac.* 22 lorenzo — piero 22. 25 gnĩ 23 cosimo — medici, 23. 28 firenze 26 falui — nr̃o signiore. S. 8 = hs. p. 45a. 27 bancho 28 mori — Endpunkte R. 2. S. 3. 8. 9 *vac.* — 4. 15. 16. 24., et — 6. 9. 10. 11. 15. 19. 20. 21. 28. , *vac.*

Andrea del Verrocchio *vid.* X. p. 89. 331 seq.

Pag. 48. 1 fecie 1. 8. 13. 22. 24 sto 2 orsanmichele, 3 sta mʳⁱᵃ fiore 4 nuntiata — nr̃a donna 5. , nella S. 3 = hs. p. 45b. 7 michelozi fiorº 8 matteo 9 dorsanmichele 10 cosimo — medici, 11 serui,

13. 22 gñi. 15 a raugia 16 firenze — |o| 18 pollaiuolo 19 lauoro — Niello, — fplendidissimante. 20 roma — sepolcro di marmo *(del.)* bronzo sup. — sisto 22 parte guelfa — lor° 23 bartoluccio, 23 miracolose. 24 gñi — Endpunkte v. S. 1. 3. 5. 7. 9 *vac.* — 2. 7. 15. , et — 3. 4 *(2×)*. 7 *(2×)*. 8. , *vac.*

Michelozzo *vid.* X p. 88. 329 seq. Antonio del Pollajuolo *vid.* X p. 81. 313 seq. — Parte Guelfa stand entweder im Originale, von Billi falsch kopirt, oder porte war so undeutlich von Billi geschrieben, dass insgemein parte gelesen wurde. Petrei hätte dann gedankenlos Guelfa hinzugefügt. — per dürfte nicht fehlen. — Mit A. d. Pollajuolo hörte, wie ich ausgeführt habe, Quelle A auf. Ihre Nachrichten setzten sich zusammen einmal aus LD.'s Apologie (verbotenus, wenngleich getrennt aufgenommen), dann aus Manetti's panegyrischer Vita Brunelleschi's (excerpirt, ob selbständig, ob mit anderer Hilfe, steht dahin), vielleicht auch noch aus Mittheilungen Landins (?); aus welchen Quellen noch weiter, ist bis jetzt nicht zu sagen, jedenfalls weder aus Ghiberti, noch aus Alb. F. Ueber die Zeit ihrer Entstehung habe ich bereits gesprochen, desgleichen über ihren Autor und ihre Kopisten.

Pag. 49. S. 1 = hs. p. 46b. 1 fiorentino — pisa 2 sto 2 ripa darno, — et ist durch Petrei's Gedankenlosigkeit, der sich zwei Oertlichkeiten vorstellte, hineingekommen; am besten zu kassiren. Original und X richtig. 3. 6. 9. 10. 13. 20. firenze — Bernardo *vid.* X p. 56. 246 seq. — 4. 5 casentino 5 cristofano landini — prato uecchio 7 mercato uecchio. — Jacopo da Casentino *vid.* X p. 57. 250. Ist LD. hier als Quelle anzunehmen? Die Fassung hört sich ganz wie nach mündlicher Ueberlieferung niedergeschrieben an: z. B. in quelle chiese che vi sono. Doch ist das subjectiv; für die Zusatzliste könnte LD. freilich wohl in Betracht kommen. Doch will ich lieber das non liquet betonen, auch für das X p. 250 Gesagte. — S. 3 = hs. p. 48a. 8 fino. Der Name war vielleicht im Original undeutlich geschrieben für Messer Dello Fiorentino (Fino: Fior°) 9 fpagnia 10. 22 et 11 comune | 12 filippo fcolari 13 che ist überflüssig. Petrei verlor den Faden. 14 eliseo 16 uacchereccia 21 sta m^a nouella — ysach — Dello *vid.* X p. 95 seq. 342. Das Anecdotenhafte fällt hier auf. — S. 8 = hs. p. 49b. 24 filippo anchora 25 cose, et — Endpunkte v. S. 3. 6. 7. 8 *vac.* — 1. 6. 14. 15 *(2×)*. 16. , et — 4. 5. 9. 10. 12 *(2×)*. 13 *(2×)*. 16. 17. 19. 21. 22. , *vac.*

Pag. 50. 1. 3 7. 9. et 1 roma — minerua — stantia 2 gñi tornabuoni — firenze. 3 filippo ftrozi 4. 26. 29 sta maria 4. 29 nouella. 5 fini — branchacci — carmine 6 mafaccio — masolino, 7. 18. 19. 20. 24. 25. 26 sto 7 fcopeto 8 maggiore: 9 marigniolle. la 10 nun-

tiata 11 dinanzi, — fini — di drieto = hs. p. 50a — pietro 12 perugino 13 piero — pugliese, 14 cittadini, 16 laltra, 17. , ne 18. 20 tanai, 18 nerli — spirito, 19 ureto — martino. 20 faluadore 21. 24. 25 firenze 22 bolognia, — gienoua — **Filippino Lippi** *vid.* X. p. 116. 379 seq. — 23 fior° — impisa 25 friano 26 girolamo, 27 maggiore — medici — **Benozzo Gozzoli** *vid.* X p. 103. 354. Bonorio ist Schreibfehler Petrei's. — 28 girllandaio 23. 29 , et — Endpunkte S. 3. 4. *vac.* — 5. 11. 14 *(2×)*. 24. , *vac.*

Pag 51. 1 orgagnia, 3 safsetti 4 *(2×)*. 9. 16. 17 sta 4 trinita, 4. 5. 7. 8. 10. 11. 12 *(2×)*. 15. 17. sto 5 paulino — giorgio — ognisanti, 7 girolamo — murate. — **Ghirlandajo** *vid.* X. p. 106. 361 seq. — guaftossi la dipintura etc. wiederholt aus Orcagna (*vid.* p. 12.). Hier haben wir wohl Billi's selbständige kompilatorische Thätigkeit, der wie X verfuhr und ebensowenig wie jener wusste. Auch ihm (wie Autor A.) waren di Ricordi Ghirlandajo's unbekannt. S. 2 = hs. p. 50b. 8. 10 marcho 9 ossa 9. 17 maria 9 nuoua — giuditio 10 |e| 12 cappella Flüchtigkeit von Petrei. 13. 17 francia 15 gnī scalzo bella, 16 nuntiata et 17 filippo, 18 milano. 19 piero — uinci — fior° costui 22 belle, 25 gineura — amerigho benci — Endpunkte von S. 6 *vac.* — 3. 5. 6. 7. 9. 10. 11. 13. 17 *(3×)*. 18. 20. 22. , et — 2. 8 *(2×)*. 13 *(2×)*. 19. 25. 26. , *vac.* — **Fra Bartolommeo** *vid.* X p. 107. 362 seq. **Andrea del Sarto** *vid.* X p. 108 seq. 365 seq. Bis Andrea del Sarto geht die erste Zusatzliste, die sich von der Quelle A durch Inhalt und Ton unterscheidet. Inhaltlich ist sie nämlich knapper und dürftiger als das Vorhergehende, obwohl doch Billi Zeitgenosse der meisten Künstler, besonders des fra Bartolommeo und Andrea del Sarto war. Dass diese Kürze keineswegs auf Rechnung Petrei's zu setzen sei, lehrt der Text von X. Eben die zusammenhängende Vorlage existirt nicht mehr. Billi war mehr auf sich angewiesen uud setzte die wenigen Notizen eilig zusammen. Charakteristisch ist, dass er die lebenden Künstler nicht gefragt hat; seine Arbeit war eben eine literarische Compilation. Diese erste Zusatzliste möchte c. 1516 (als terminus a quo) geschrieben sein; bis dahin, nehme ich an, hat Billi die c. 1500 (genauer bis 1506/7) entstandene Quelle A. kopirt. Mit Lionardo da Vinci beginnt der zweite Anhang.

Pag. 52. 1. 12 nr̄a 2. 29 sto 2 giouanni. 3. 5 S^re 4. 7. 14. 23 milano 5 magnia 7. 20. 24 |e| 9. 14 Duca 9 franc° fforza — , ma 11 infinite und fra laltre (*sc. pitture*) steht da, nicht fa (v. Fab.) und (*sic*) ist überflüssig. 12 sta — francia, 13 guerra = hs. p. 51a. — fior^i — nicholo 14 piccinino — Nach milano. ist etwa $^1/_{10}$ Seite leer, dann, als handele es sich um einen neuen Künstler: Filippo da anghiari el etc. — das kennzeichnet Petrei zur Genüge. 16 consiglio 17 dettesi 19. , era 21

animo, — **Lionardo da Vinci** *vid.* X p. 110 seq. 367 seq. Aus der Wiederholung einzelner Passus scheint zu folgen, dass Billi hier die Nachrichten verschiedener Gewährsleute zusammengeleimt habe. Er erwähnt die Uebersiedelung Lionardo's nach Frankreich und seinen Tod daselbst nicht; er hätte demnach vor 1519 geschrieben? Wohl nicht. Lionardo konnte schon todt sein, ohne dass dies hier ausdrücklich gesagt wurde, denn Billi redet von ihm im Praeteritum, beim Michelangelo dagegen im Präsens. Also dürften die Sätze eher nach 1519 verfasst sein. Freilich Billi's Wissen über ihn (wie über Michelangelo) war höchst dürftig; vielleicht wollte er aber auch absichtlich eine gewisse summarische Behandlung eintreten lassen. Der Gesichtspunkt, nur von Künstlern der Vergangenheit zu sprechen, tritt in der italiänischen Kunsthistoriographie früh zu Tage. Filippo Villani befolgt ihn, Ghiberti (excl. Selbstbiographie), LD , Manetti, der Verfasser der Quelle A, endlich Billi, X, V 1. Aber auch das steht fest, dass sämmtliche Cinquecentisten mit Michelangelo eine Ausnahme machen, die dann bei V 2. zur definitiven Durchbrechung dieses Principes führt. — 24 lodouicho buonarroti 25 possa | Architettore, 26 |o|vero 27 operato, 29 pietro S. 13 bietet ein Anacoluth. Ich halte (*da*) für nöthig. — Endpunkte S. 7. 8. 12 *vac.* — 1 (2×). 4. 7. 8. 10. 11. 12. 13. 14. 16 (2×). 17. 18. 20 (2×). 28. 29. 31. , *vac.* — 6. 11. 20 (2×). 22. , et

Pag. 53. 1 michelagniolo, 2 laltre 6 Antiqui o| 7 Nella. architettura. 8. 10. 23 sto lorenzo 10 uechia fatta 11 filippo — brunellefcho non 12 dallui = hs. p. 51b. 13 | et 15 esse, 20 roma — pieta 23 firenze 24 opere, 25 uoglio S. 7 = hs. p. 49b. 28 pueritia, mori — Petrei *om.* offenbar Worte (*vid.* X). — Endpunkte S. 1. 5. 7 *vac.* — 3. 4. 5. 8. 9. 12 (3×). 21. 26. 27. 29. , *vac.* — 2. 5. 14 (2×). 19. 26. , et — **Michelagnolo Buonarroti** *vid.* X. p. 113 seq. 373 seq. Billi's Quellen waren trübe (la cappella di Julio II z. B.); er scheint Rom nicht gekannt zu haben. Zu Beginn der zwanziger Jahre, als Michelangelo mit den Arbeiten für St. Lorenzo beschäftigt war, scheint er geschrieben zu haben. Als äusserste Grenze ergäbe sich das Jahr 1530. — Hiermit ist die zweite Zusatzliste, aber auch die selbständige geringe Arbeit Billi's an der Compilation zu Ende.

Berto linaiuolo *vid.* X. p. 102. 352. Der Maler steht nicht auf dem Index des Strozz.; wohl von Billi übersehen? da ihn aber X mit gleichen Worten notirt, muss er in Billi's Original sich befunden haben. Dann hätte der Strozz. ihn vergessen. Hier (p. 53) hinkt er ziemlich nach; doch wusste ich ihn nicht besser zu placiren.

In Petrei's hs. folgt von p. 52a bis p. 58a eine Zusammenstellung

aller künstlerisch in Florenz irgendwie nur hervorragenden Sehenswürdigkeiten, im Stile von Albertini's Memoriale di molte statue, in ähnlicher topographischer Anordnung, doch einerseits weit ausführlicher, andrerseits auch unkritischer, voller Irrthümer und Versehen. Dieses Memoriale hat Petrei nach Vollendung der Kopie des libro Billi verfasst, also bis 1570, seinem Todesjahre. Sein Inhalt setzt sich zusammen einmal aus den Angaben Billi's, genau in der Fassung und mit all den Fehlern der flüchtigen Kopie, so dass es scheint, als sei das Memoriale die Hauptsache, die Kopie die Vorarbeit dazu gewesen, und als habe Petrei das Original Billi's bei der Niederschrift nicht mehr in Händen gehabt, — sodann aus Stellen der Vite Vasari's von 1550 und 1568, aber, wie es scheint, nicht der gedruckten von 1568, sondern nach dem Msc. Vasari's (*vid. inf.*), endlich wohl auch nach amtlichen Akten, von denen er als Canonicus von St. Lorenzo wie des Domes Kenntniss besessen haben konnte (z. B. bei den Maassen der Kirchen gebäude, die in dieser Vollständigkeit mir nirgends vorgekommen sind). Eigenes Wissen, wenn überhaupt, ist nur zum kleinsten Theile bemerkbar. Alb. F. hat er nicht benutzt. Auch für diese topographische Litteratur bestand eine lange und bestimmte Tradition; andrerseits haben sie sich bis in die Neuzeit fortgesetzt. Nach Petrei wären in dieser Hinsicht als die umfassendste und sorgsamste, freilich nicht immer kritische Weiterführung resp. Umarbeitung Richa's chiese Fiorentine zu nennen. (*vid.* das in der Einleitung zu X Gesagte). Der Werth von Petrei's flüchtiger und stellenweis roher Arbeit besteht darin, dass der Verfasser als ein wenngleich später Zeuge der klassischen Vergangenheit gelten kann und zu einer Zeit schrieb, als die Werke noch meistens an ihrem alten Standpunkte sich befanden, auch verhältnissmässig wenig erst ruinirt oder verloren waren.

Pag. 57. Die dick gedruckte Ueberschrift ist von mir, alle im breiten Druck von Petrei. Für jedes neue Kunstwerk hat Petrei eine neue Zeile begonnen; was ich der Raumersparniss halber nicht eingehalten habe. S. 1 = hs. p. 52a. maria — fiore 3 sto 4. 7. 29 la 5. 15 larghezza 9 naue verschrieben. 17. , et 18 tedescho — cimabue 19 giotto — : et 20 uerrochio — : bicci 21 fiorentino — Volto = voltò daher ist (*e*) nöthig. Interpunktion *vac.*

Pag. 58. 1 colonna: — brunelleschi 2 Acquaio 3 filippo — gn̄i euangelista 5. 12. 27. e| S. 3. = hs. p. 52b. 7 giouanni — duccio ruchini, 8 franc° foderinj donatello S. 5 in unklarer Fassung; vielleicht ist zu lesen Fra gli — oder Degli ochi 11 dc̄. lo 12 maggiore, 13 nr̄o — robbia 14 luca 15 nr̄a 15. 22 nuntiata. 16 bancho — evangielisti eines der wenigen v für u. Die schwankende Orthographie fällt nicht Petrei

zur Last, sondern ist eine Eigenthümlichkeit der Zeit, die bei anderen Autoren noch viel stärker auftritt. 17 nanni 17. 24. 27. 32 mori 18 talentino chaual o| 19 impichatj — m·.· — acuto — inghilese. 20 uciello — bicci fior̃. 21 coe la nuntiata *sup.* 22 gaddo gaddi. 24 arezo 25 sto 25. 31 lorenzo 25 bartoluccio 26 laltare maggiore, — damiano 28 ficino. — fiesole 29 grande 29 il mea 30 stefano, 31 il mea: Danach modificire das in V F. III p. 115 Gesagte; denn 1885 hatte ich den wahren Charakter der hs. noch nicht erkannt. S. 25 = hs. p. 53a. 33 uiſse — 33 arte liberale — campanile, — Interpunktion *vac.*

Pag. 59. 1 robbia — daniello 3 cocomero. 4. 7. sto 4 gnĩ 4. 8. 10 il 6. 20. 21. 22. 23 giotto 6 marmo. 7 benedetto — maiano La nuntiata sopra la porta che ua a seruj la fecie Donĉo del grillandajo. von La an *del.*, offenbar mit Rücksicht auf p. 58. 14. — 9 pisano. le 10 mea. 11 fecie: 11 uerochio fior° 12. 31 nr̃a 13. 1 gaddo 13. 25 gaddj S. 10 ist Nachtrag von schwärzerer Tinte. — SAnta crocie = hs. p. 53b. 17 brunellescho 19 laltra allaltra — alaltare 20 dipise 21. 25 baroncielli 21 euuj — franc° 22 bardi 24. , et 24 aldinghieri 25. 28 chiesa. 26 gaddi — nuntiata beliss^a 27 caualcantj 29 marsupini, Ant. rosellino *(del.)* Lorenzo bartolucci *sup.* 31 brunj — arezo. — rossellino. Interpunktion fehlt.

Pag. 60. 1 donna 2. 9. 23 franc° 2 nori. — rossellino. 2. 12. 31 nr̃a 3. 18 carlo 3 arezo. 4 uerrochio. 4. 8 grande. 5 gaddj — martello 6 faccia a allato 6. 8. 9. 11. 21. 23 sto — vno cristo am Ende von p. 53b. S. 5 = hs. p. 54a. 8 impichatj. 9 girolamo 10 caualcantj — . fra 11 filippo. — porta. 12 grilandaio — donna. 13 gnĩ. cimabue 14 peruzi 15 giugni — glarchi 16 margherito 16. 19. 20 aretino — lanno 17 N. (= Nostra) 18 magdalena — marsupini 19 nuntiata 20 laltare 20. 23 giotto 21. , et 24 was cercha inq° (quanto oder questo) bedeutet, weiss ich nicht, — maria 27 naue 28 bardi — ruciellai: 29. 30 porta: 30 d'aquino — stefano 31 siena — Interpunktion *vac.*

Pag. 61. 1 tramezo: — pisano 2. : simone memi saneta 3 capitolo. 3 gaddj 3. 6. 11. 20 sto 3 girolamo 4 taddeo gaddi 4. 8 la 5. 32. 33 ſtrozi 5 sagrestia. 5. 8 fior° 6 damiano 7 detto — ysac — chioſtro. S. 7 = hs. p. 54b. 9 paullo ucciello 10 choro. — ghiberti — trinita 11 igniatio. masaccio 12 uillana — bartoluccj 13. 16. 18. 19. 20. 21. 25. 26. 27. 29. 31 e| 14 giouannj tornabuoni 15 grillandaio 16 alesso baldouinetti — Vn 17 *(2×)*. 24. , et 19. 20. 26 Laltro 19 bastiano 20 gimigniano — cogniato. 22 uie 23 ficino — uesta 25 criſtofano landinj| 26 demetrio greco 27 politiano: 29 botticielli 29. 31 medici 30 yesu cristo 31 giuliano — clemente. 32. 33 *(2×)*. filippo 32 uechio. — maiano — Interpunktion *vac.*

Pag. 62. 1 ſtrozi. andrea 1. 2 fiesole — Ende von p. 54b la sipoltura S. 1 = hs. p. 55a. 1. 2 la 2 minerbetti 3 maggiore. — grillandaio 4. 17 brunellescho 5 donatello — ſpasso. 6. 25 nr̃a 6. . cimabue darunter giotto *(del.)* 8 refettorio. — impichatj 9. 26. 29 sto 9 giuliano — chiesa. 10 agniude 11. 29 botticielli. 12 gondj — gondi *(sup.)* 13. , grecj 13. 21. 23 e — S. 9 ist ein Nachtrag in schwärzerer, aber sehr flüchtiger Schrift. — ſpirito 17. 18. 22 chiesa, 18. , benche 19. , ne 21 grecha S. 13 = hs. p. 55b. 23 giottino — uenduto. 24 gaddj 25 chiostro. il 26 giouannj: il 27 antº — vinegia. lo scimmia 28 barbadorj: fra filippo 29 gnj 30 nerli 31 cristo — giouannj cimabue — Interpunktion *vac.*

Pag. 63. 1 fece. — taſsi fiorº 2. . gaddo gaddj 3. . giotto 4. 7 pisano 4 Dua 5 lorº ghiberti le — porte. — maria 6 magdalena — de legnio *sup.* 7 ue 8 bartoluccio 8. , et 8 luno 9 (2×) luna — uentj = hs. p. 56a 10 musaicho. — baldouinett 11 rustico 12 uinci — Papa — ornamento, 13 michelozo, — fede 14 laltro. 15. 18 frate michelozo 16. 18. 25. sto 16. 18 francº 16 mezo. 17 fino. 19 cimabue Das Ganze ist in grosser Hast geschrieben. — san michele 20 pietro — . filippo (2×) 21 marcho — donatello 22 giorgio — bronzo. detto *(del.)* lorenzo 23 (2×) bartolucci. — stefano 24 marmo. — bancho. — santj. 25 cristo, 25. 26 bronzo. 26 uerrochio — matteo 27 michelozi — nr̃a — . lo 28 cione, — e 29 rilieuo. — tondo: — : con — Interpunktion *vac.*

Pag. 64. lorenzo — S. 1 = hs. p. 56b. 1 chiostri: filippo — brunellescho Bei S. 3 fehlt der Meister 5. , et — : Donatello. 8 marmo. 9 corpus — fecie Andrea del uerrochio *(del.)* lorº bartoluccj. 10 piero — gnĩ — cosimo — medici — uerochio 12. 28 fra filippo 14 michelagniolo buonarrotj — tutta. 15 puntormo. 15. 25. 29 sto 15 lorenzo 16 bronzino — Sta = hs. p. 57a. — carmine 21 bicci. 22 procissione 22. 23 maſaccio 23. 24 serragli 24. 26 e| 25 masaccio 26 girolamo 27 (2×) starnina — chera ch *del.* — . gherardo 28 branchacci: — filippo 29 gnĩ — giotto — Interpunktion *vac.*

Pag. 65. marcho 1. : fra gnĩ — fiesole 2. , fra giouanni 3. : ſandro bottiellj *(sic.)* — Palazo = hs. p. 57b. 5 buonarrotj 7 uerrochio 8 cacho — piaza: 9 Der Künstler fehlt, wohl weil der Neptun, während Petrei schrieb, noch nicht fertig war, 1575 wurde er enthüllt. 10 configlio. 11 e| 11 destra. 12 atene, 13 fuora: 13. 24 baldouinetti 14 impichatj. — Varij = hs. p. 58a. — firenze: — e di fuora ist Nachtrag, daher der Doppelpunkt zuvor 15 badia — fir̃ 16 nr̃a donna — von doue e| Nachtrag in schwärzerer Tinte. 17. 18 parte guelfa. 18. , et 19 (2×) pisa — lanno 20 parte: — ſtarnina 21 sto gilio 22. 23 sta 22 maria maggiore, 23 trinita: 24 sc̃o — Interpunktion *vac.*

Pag. 66. 1 miniato — torri. — pollaiuolo 2 (2×). 4 mercato 2. 3 uechio. 2 casentino — douitia 3. 6. 7 sto 3. 4 tommaso 4 sc̃o — uechio: 5 ucciello. — murate. 6 e| — bernardo — fra filippo 7 nr̃a — , et sc̃a. catherina — bernaba: 8 botticiello — empoli — gni̅ 9 cimabue. S. 6. ist durch die schwärzere Tinte als Nachtrag kenntlich. — Interpunktion *vac.* — Damit Ende dieses Abschnittes der hs. Petrei's — p. 58b seq. Della obseruatione contra la peste etc.

Die Provenienz der Notizen scheint im Einzelnen mir folgende zu sein: **Sta Maria del Fiore** (p. 57 seq.) Die Maasse wohl aus den Akten der Opera. S. 2 = V. 1. 2. — S. 3 = Billi p. 7. 6. — Das Todesjahr Giotto's = V 1. 2. — S. 4. 5. 6. p. 58. 1 bis 9 incl. = Billi p. 47. 4; p. 17. 1; p. 31. 5 (natürlich verkürzt). 9; p. 37. 2.; p. 39. 5. 6 (Petrei wiederholt hier blind seine Abschrift Billi's mit allen Fehlern, wohl weil er das Original nicht mehr besass. Petrei's Interessen und Arbeit sind rein litterarisch.); p. 41. 6; p. 43. 3; p. 45. 6 bis 8 (verkürzt); p. 48. 1. 2. — S. 10 = V. 1. 2. — S. 11 bis 13 = Billi p. 23. 4; p. 25. 5; p. 17. 1 (oder V 2.) — S. 14 bis p. 59. S. 10 = V 1. 2. Die Vergleichung, die ich durchgeführt habe, zeigt diese Entlehnung prägnant. (Nicht aus Alb. F., den Petrei nicht gekannt zu haben scheint; er benutzt Alb. F. nur indirekt, soweit derselbe in V 1. 2. vorhanden ist.) Das Ganze ist eine rohe, unglaublich flüchtig und hastig hingeschriebene Compilation. Die beiden Vorlagen reiht Petrei äusserlich aneinander, sodass häufigst Wiederholungen begegnen. Dabei scheint er sein Geschreibsel später nicht durchgelesen resp. korrigirt zu haben. Ueberall begegnen Fehler und Missverständnisse, die sich aber z. Th. erklären und also entschuldigen lassen dadurch, dass Petrei wohl neben der ersten Ausgabe der Vite Vasari's auch das Msc. der zweiten oder besser eigenhändig in früherer Zeit gemachte Notizen aus diesem Msc. besass, die er später für sein Memoriale verwerthete. Jetzt nun lässt sich auch der Mea dipintore erklären, der soviel Kopfzerbrechen gemacht, aber nie existirt hat sowenig wie der Eliseo del Fino und der Bonorio. (*vid.* Semper Donatello p. 243. 306. V F. III. p. 115 letzten Absatz ziehe ich jetzt zurück, da er durch meine jetzige bessere Erklärung gegenstandslos geworden ist.): Die bei Mea nämlich angeführten Werke finden sich fast verbotenus in V. 2.' vita di Andrea Pisano. Mea ist = Andrea (palaeographisch leicht erklärlich); dipintore = Pisano; Petrei hat sich verlesen, oder die Schrift Vasari's war undeutlich. Sachlich ist zu bemerken, dass Vasari's Benennungen der betreffenden Werke willkürlich sind und unbeachtet bleiben müssen. Vas. liess sich durch eine gewisse allgemeine Aehnlichkeit des Stiles bestimmen,

diese Sculpturen Andrea Pisano zuzuweisen. Damit ist eine kunsthistorische Fabel wieder aus der Welt geschafft.

Sta. Croce. S. 11. = amtlich (?). — S. 12 (gemeint ist capitolo de' Pazzi) bis 16 = Billi p. 33. 8; p. 7. 5. 9. — S. 17 wohl Versehen — S. 18. bis p. 60. S. 8 = Billi p. 9. 5. 6; p. 41. 5 (als ob es sich um zwei Werke handelte). 6; p. 46. 5 (willkürliche Bezeichnung, weil Petrei in seiner Kopie den Künstler ausgelassen hatte); p. 47. 1. 4; p. 11. 1; p. 15. 8; p. 23. 4; p. 25. 12; p. 51. 1. — S. 9 bis 14 = V. 1. 2.

Sta. Maria Novella. S. 15 = amtlich (?) — S. 16 bis 17 = Billi p. 5. 6; p. 7. 7. — S. 18 bis p. 61. S. 2. = V 1. 2. — S. 3. 4 = Billi p. 9. 5; p. 13. 8. — S. 5 = Versehen. — S. 6. 7 = Billi p. 49. 6; p. 25. 4. — S. 8 = V 1. 2. — S. 9. 10 = Billi p. 17. 10 und V. p. 46. 8 (gleicher Grund wie p. 59. S. 23.) — S. 11 bis 17. = Billi p. 50. 14 und V 1. 2. — S. 18. 19 = Billi p. 29. 8 und V. — S 20. = V. — S. 21 = Billi p. 50. 2. oder V. — S. 22. p. 62. S. 1. = V. 1 2. — S. 2 = Billi p. 50. 14 (uechia dh. dipintura nelle pareti della cappella). — S. 3 bis S. 8 = Billi p. 33. 2; p. 5. 6; p. 7. 7; p. 23. 5 (fehlerhaft); p. 29. 9. (flüchtig kopirt; offenbar bezog nachträglich Petrei S. 9. auf Sta. Maria Novella.) — S. 9. = V 1. 2.

Sto. Spirito. S. 10 = amtlich (?) — S. 11 bis 20 = Billi p. 33. 5. (verkürzt); p. 5. 5; p. 9. 1. 5; p. 11. 6; p. 27. 1; p. 29. 5; p. 50. 10. — S. 21 = V 1. 2.

Sto. Giovanni. S. 1 bis 6 = V. — S. 7 = Billi p. 41. 1, auch V. — S. 8 = V (falsch kopirt aber). — S. 9 bis 11 = V. 2 und Billi p. 29. 15. — S. 12 bis 14 = Billi p. 43. 2; p. 48. 4 (diese Wiederholung zeigt einmal, wie blind Petrei kopirte, sodann welch geringes Kunstverständniss er besass); p. 21. 7. — S. 15 = V 1. 2.

Orsanmichele. Maasse *vac.* — S. 16. = Versehen; er wollte nach Billi p. 33. 3 Filippo di sere Brunellesco schreiben. — S. 17 bis 24 = Billi p. 33. 3; p. 39. 4; p. 45. 3; p. 48. 1; p. 47. 3; p. 48. 3; p. 13. 10.

Sto. Lorenzo. S. 1 bis 9. = Billi p. 33. 7; p. 41. 3. 4; p. 46. 6; p. 47. 6; p. 27. 1 — S. 10 = Billi p. 53. 1. 2? wohl V 2. und eigenes Wissen (da Petrei Canonicus von St. Lorenzo war) ebenso S. 11. 12. Das Martyrium des hl. Lorenz wurde 1565 begonnen (Gaye III 166.).

Sta Maria del Carmine. S. 13 = amtlich (?). — S. 14 bis 19. = Billi p. 15. 8; p. 17. 6; p. 15. 4; p. 50. 3. — S. 20 = V. 1. 2.

Sto Marco. Maasse *vac.* — S. 1 bis 3 = Billi p. 19. 5; p. 29. 4.

Palazzo de' Signori. S. 4 bis 7. = Billi p. 39. 7 (Worte übersprungen); p. 53. 6; p. 39. 7; p. 47. 3. — S. 8—10 = V. 2 und eigenes Wissen.

Palazzo del Podestà. S. 11 bis 13 = Billi p. 7. 3; p. 15. 3 (mit dem Fehler kopirt); p. 25. 1.

Varij luoghi. S. 14 = Billi p. 7. 4 und V. — S. 15 bis p. 66. S. 6 = Billi p 5. 10; p. 15. 5; p. 50. 13; p. 29. 12; p. 27. 7; p. 49. 2; p. 43. 6; p. 25. 6 (und V.?); p. 27. 4; p. 29. 6; p. 5. 6.

Pag. 76. Der ehemalige codex Ashburnh. (jetzt in der Laurenziana Nr. 942/873) bietet die Originalhs. Filippo's Villani, und dürfte deshalb den Vorzug verdienen. In den Text Villani's, dessen Latein vielfach den Italiäner verrathet (z. B. scultores, prafitelem, pinfit u. a. m.), hat der bekannte Coluccio Salutato Correkturen eingefügt, die durch die schwärzere Tinte schon kenntlich sind. Diese Correkturen, soweit sie Verbesserungen waren, habe ich sämmtlich in meinen Abdruck hinübergenommen, die ursprüngliche Lesart in den Anmerkungen natürlich notirt. Der codex weist vielfache Lücken und Wasserschäden durch verlöschte Stellen auf. Dieselben habe ich aus einer Abschrift des Originalcodex F. Villani's aus der ersten Hälfte des Quattrocento, in der Laurenziana befindlich, (codex cartac. Plut. LXXXIX inf. Nr. 23) supplirt, die Ergänzungen aber durch eckige Klammern als solche kenntlich gemacht. Meine geringen Zusätze stehen in runden Klammern mit cursiver Schrift. Herr Prof. Vittorio Lami in Florenz, der mit einer so sehnlich erwarteten Neubearbeitung Giovanni's Villani beschäftigt ist, hatte die Freundlichkeit gehabt, mir, dem durch die Papiere Michelangelo's vollauf in Anspruch genommenen, die Abschrift zu besorgen. Ich fand gleichwohl zuletzt noch Zeit, dessen Abschrift mit den Originalen zu vergleichen, um möglichste diplomatische Genauigkeit zu bieten. Herrn Prof. Lami an dieser Stelle meinen Dank zu wiederholen, ist mir Bedürfniss.

Die erste Ueberschrift von mir. Die zweite steht am Rande der hs. Alle Eigennamen sind klein geschrieben, das Gegentheil habe ich bemerkt; desgleichen habe ich die Interpunktion hinzugesetzt. S. 1 = hs. p. 36a. — 2 im Original (O.) steht scultores, am Rande von Col. Sal. fculptores 10. Çeufim. 11 Conon nicht Cononem (Galletti) — infingnes (O.) Unter dem zweiten n von Col. Sal. ein Punkt, dh. *del.* — 12 micchi unter dem ersten c ein Punkt von Col. Sal., also *del.* — Für quos ist wohl quoque zu lesen. 13 qui = hs. p. 36b. 15 cui = O.; Col. Sal. list cum 19 grecam latinamque 20 imperitie ist wohl zu lesen. Hier tritt die Vorstellung deutlich und fertig zu Tage, dass Cimabue als der Begründer der floren-

tinischen oder italiänischen Kunst anzusehen sei, und die letztere vor ihm, seit dem Untergang der antiken Herrlichkeit nur kümmerlich ihr Dasein gefristet habe, eine Anschauung, die Ghiberti und alle nachfolgenden Schriftsteller sich zu eigen gemacht haben, ohne dass sie dem wirklichen Sachverhalte entspräche. Fil. Villani ist Quelle Ghiberti's wie L D's. gewesen.

Pag. 77. 1 Leider ist die Schrift des Originales verlöscht. Die Kopie hat nouibus, was keinen Sinn gibt. nouis ist wohl zu lesen (so Galletti). 2 gioctus = O. — c in A gebessert von Col. Sal. 3 fed forte arte = O. forte unterstrichen von Col. Sal., also *del.* 6 vt — anelitum = O. h *sup.* von Col. Sal. — Exemplares 14 giotthus das h *del.* von Col. Sal. — magni n *del.* Col. Sal. 15 yftoriarum Col. Sal. hat h zugesetzt. 16 plenam ita — haben f am Rande von Col. Sal. — extitit vt emulator — vt *del.* Col. Sal. 17 confiderantibus videatur (del Col. Sal.) perpendatur. 18 ut viro decuit prudentiffimus — am Rande von Col. Sal. uirum decuit prudentiffimum 20 vnde 21. 25 pinfit — x *sup.* Col. Sal. 21 Romeque 22 vbi 23 mufivo = O. — am Rande mofayco von Col. Sal. doch liess ich die Lesart des Originales, die unanfechtbar ist. — vt 24 ard *(sic)* 29 Riuuli — Mit der durch [ualuit etc. ausgefüllten Lücke beginnt hs. p. 37 a.

Pag. 78. 5 Neben Taddeus steht von Col. Sal. infuper — arte depinfit = O. — Col. Sal. kassirte depinfit, vergass aber depinxit an den Rand zu schreiben; ich ergänzte das Wort, weil nöthig, in Col. Sal.' Sinne; auch die Kopie hat depinxit 6 arthem h *del.* Col. Sal. 10 Igitur — In S. 1, wie es scheint, der Ursprung des Glaubens, dass Taddeo Gaddi Architekt gewesen sei; wie man sieht, ist er durch eine missverständliche Auffassung von Fil. Vill. entstanden.

Fil. Villani gab leider nur eine sehr kurze Aufzählung von Werken dieser Künstler; nicht weil er nicht mehr gekannt hätte, vielmehr kam es ihm auf eine knappe allgemeine Charakteristik an. Zu bemerken ist, dass Fil. Villani von dem Bildnisse Dante's sagt, es befände sich auf der Altartafel der Kappelle des Podestapalastes, welche verloren ist, nicht auf der Altarwand. Ich muss mir an dieser Stelle versagen, auf die Echtheit des sog. Danteporträts an der Wand einzugehen.

Ende des Commentares.



BENVENUTO CELLINI.

Gemalt von Giorgio Vasari.

Nach einem Stiche von Raphael Morghen.

Verlag von E. A. Seemann. Photographotypie von E. Heidenhaus.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

ABHANDLUNGEN

ÜBER DIE

GOLDSCHMIEDEKUNST

UND DIE

SCULPTUR

VON

BENVENUTO CELLINI.

ÜBERSETZT UND VERGLICHEN MIT DEN PARALLELSTELLEN

AUS

THEOPHILUS' DIVERSARUM ARTIUM SCHEDULA

VON

JUSTUS BRINCKMANN.



LEIPZIG.

VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1867.

Vorwort.

Die Anregung zu einer deutschen Ausgabe der „Trattati dell' Oreficeria e della Scultura di Benvenuto Cellini“ gaben Vorlesungen, welche Prof. R. Eitelberger im k. k. Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie über „die Geschichte der Technik“ und deren Bedeutung für das heutige Kunstgewerbe hielt. Dieser Ursprung deutet schon darauf, dass dieses Buch einen vorwiegend praktischen Zweck hat. Die gegenwärtigen Bemühungen um Neubelebung des Kunsthandwerkes werden nur dann einen nachhaltigen Erfolg erzielen, wenn mit dem Streben nach Wiedervereinigung und wechselseitigem Durchdringen von Kunst und Gewerbe Hand in Hand geht die Erweckung so vieler technischer Verfahrungsweisen, deren Erzeugnisse in Museen und Sammlungen zwar viel bewundert werden, aber den Bedürfnissen des Handwerkers gegenüber meist todtes Capital sind. Der Wunsch, Cellini's Abhandlungen möchten zur Hebung dieses Schatzes beitragen, veranlasste diese Uebersetzung. Möge ein oder das andere praktische Ergebniss beweisen, dass dieser Wunsch kein vergeblicher war.

J. B.

Inhaltsverzeichniss.

			Seite
Vorwort			III
Inhaltsverzeichniss			V
Einleitung			1—8
Leben des Benvenuto Cellini			9
		Cellini's Jugend	10—11
		Cellini unter Clemens VI.	11—19
		Cellini unter Paul III.	19—23
		Cellini bei Franz I.	23—31
		Cellini beim Herzog Cosmus	31—39
Abhandluug über die Goldschmiedekunst			41
		Widmung	43
		Einleitung	45
Cap.	I.	Die Niellirkunst	50
Cap.	II.	Die Filigranarbeit	53
Cap.	III.	Die Kunst des Emaillirens	57
Cap.	IV.	Die Edelsteinkunde	63
Cap.	V.	Wie ein Rubin gefasst wird	65
Cap.	VI.	Wie der Smaragd und der Saphir gefasst werden	66
Cap.	VII.	Wie die Folien für durchsichtige Edelsteine bereitet werden	69
Cap.	VIII.	Vom Schliff des Diamanten	71
Cap.	IX.	Wie den Diamanten die Tinte gegeben wird	75
Cap.	X.	Wie den Diamanten der Spiegel gegeben wird	80
Cap.	XI.	Von den weissen Rubinen und Carfunkeln	81
Cap.	XII.	Minuteriearbeit	83
Cap.	XIII.	Von den Cardinalssiegeln	99
Cap.	XIV.	Wie stählerne Münzstempel gemacht werden	103
Cap.	XV.	Von den Medaillen	106
Cap.	XVI.	Wie solche Medaillen geprägt werden	108
Cap.	XVII.	Ein anderes Verfahren, Medaillen mit der Schraube zu prägen	109
Cap.	XVIII.	Wie Grosserie in Gold oder Silber gearbeitet wird	110
Cap.	XIX.	Wie das Gefäss begonnen wird	110
Cap.	XX.	Ein anderes, besseres Verfahren beim Schmelzen	111

			Seite
Cap.	XXI.	Ein dritter Ofen, in der Engelsburg für das Einschmelzen des päpstlichen Schatzes hergestellt	112
Cap.	XXII.	Wie Gefässe, auch Figuren aus Gold oder Silber zu treiben sind, und Anderes, was zur „Grosserie“ gehört	113
Cap.	XXIII.	Ein zweites Verfahren beim Guss kleiner Silber- oder Goldsachen	118
Cap.	XXIV.	Ein drittes Verfahren für ähnliche Dinge	118
Cap.	XXV.	Ueber Figuren, die überlebensgross aus Silber gearbeitet wurden	119
Cap.	XXVI.	Das Vergolden	123
Cap.	XXVII.	Erstes Recept zum Färben des Goldes	124
Cap.	XXVIII.	Ein zweites Recept dazu	125
Cap.	XXIX.	Ein drittes Verfahren für sehr starke Vergoldung	125
Cap.	XXX.	Bereitung des Wachses für die Vergoldung	126
Cap.	XXXI.	Bereitung einer dritten Farbe	126
Cap.	XXXII.	Anwendung dieser Farbe	126
Cap.	XXXIII.	Wenn man das Silber an einigen Stellen weiss lassen will	126
Cap.	XXXIV.	Aetzwasser für Kupferplatten	127
Cap.	XXXV.	Bereitung des Scheidewassers	128
Cap.	XXXVI.	Wie der Königs-Cement bereitet wird	128
Abhandlung über die Sculptur			129
Cap.	I.	Die Kunst des Bronzegusses	131
Cap.	II.	Bereitung der Formerde	132
Cap.	III.	Guss lebensgrosser Figuren in Bronze	133
Cap.	IV.	Bau des Schmelzofens für die Bronze	144
Cap.	V.	Wie Statuen u. andere Werke in Marmor ausgeführt werden	148
Cap.	VI.	Ueber die carrarischen Marmorarten	149
Cap.	VII.	Besprechung grosser und mittlerer Kolosse	153
Cap.	VIII.	Geheimniss, wie grosse Kolosse zu machen	155
Anmerkungen			161
		Niello	161
		Filigran	165
		Email	167
		Minuterie	174
		Grosserie	180
		Guss kleiner Metallsachen	184
		Tauschirarbeit	187
Alphabetisches Verzeichniss der in den Trattati genannten Künstler			191

Einleitung.

Seit die Kunstgeschichte eine Wissenschaft geworden, hat wohl keines Künstlers Ansehen so wechselvolle Beurtheilung erfahren, wie das des B. Cellini. Nachdem dieser lange Zeit hindurch seinen Namen für alles Treffliche hatte leihen müssen, was die Goldschmiedekunst des 16. Jahrhunderts geleistet, schlug die Kunstkritik plötzlich in das andere Extrem um. So sagte Dussieux: „Dieser Mann hat wohl einige Werke der Goldschmiedekunst zu Stande gebracht; seinen colossalen Ruf verdankt er aber viel weniger seinem grossen Talent, als seiner Kühnheit, ja, seiner maasslosen Unverschämtheit sich selbst zu rühmen. Cellini gehört heut zu Tage in das Reich der Fabel". („Il est devenu un mythe".) Im Jahre 1847 nimmt Jules Labarte den Cellini gegen diese harte Anklage in Schutz, indem er nicht zweifelt, „dass Cellini einer der vorzüglichsten Künstler gewesen und während seines langen Lebens eine beträchtliche Anzahl von Werken der Goldschmiedekunst aus seiner Hand hervorgegangen ist." „Man muss," fährt er fort, „in den Schriften Cellini's, auf die ohne Zweifel Dussieux sich stützt, zwischen dem Menschen und dem Künstler unterscheiden. Mag man immerhin, z. B. in der Beschreibung der Belagerung Roms, viel Uebertriebenes finden, wird man Cellini doch nicht der Grossprahlerei beschuldigen, wenn er als ein seines Werthes bewusster Mann von seinen Werken spricht; zumal er auch dem Talente anderer Goldschmiede seiner Zeit Gerechtigkeit widerfahren lässt, es oft genug über das eigene stellt." Der Abbé Texier greift im Jahr 1856 die Meisterschaft Cellini's auf's Neue, vom Standpunkt der christlichen Kunst an: „Er verdankt seinen Ruhm mehr seinen Memoiren als seinen Werken; wir sehen in ihm einen Vertreter jener Richtung, welcher Talent den Mangel an Sinnesreinheit entschuldigen soll; einen Schüler dieser Renaissance, welche die Kunst zur Dienerin der Eitelkeit und prunkvoller Ausschweifung herabwürdigte." C. Milanesi, der Herausgeber der italienischen Ausgabe der Trattati vom Jahre 1857 beachtet dies

nicht, sondern nennt den Cellini: „den wahren Restaurator der Goldschmiedekunst, der die gothische Manier von ihrem Thron verjagte und den klassischen Stil der Antike in seine Rechte einsetzte; den wundersamsten Künstler seines Faches, der durch Verbesserung des technischen Verfahrens, durch das Universelle seiner Künstlerschaft, durch die Neuheit und Originalität seiner Erfindungen alle Vorgänger übertraf und bis auf den heutigen Tag selbst nicht übertroffen wurde". Dies überschwengliche Lob mildert Milanesi nur wenig, wenn er hinzufügt: „den Ruf eines wunderbaren Goldschmiedes, den er schon zu Lebzeiten besass und noch heute verdient, kann man ihm nicht in gleichem Grade als Bildhauer zugestehen". In einer interessanten Studie vom Jahr 1864 fällt Delaborde[1]) wieder ein Urtheil in ungünstigem Sinne. Er sagt: „die Abenteuer dieses seltsamen Helden, die Mühe, die er sich gibt, uns über seine Verdienste zu belehren, die geringsten Ereignisse seines Lebens einzeln vorzuführen und dabei gelegentlich recht stark aufzuschneiden, können uns wohl seinen weitreichenden Ruhm erklären, ihn aber nimmer begründen. Untersucht man Cellini's Werke ohne auf das Rücksicht zu nehmen, was er selbst darüber sagt, so bleibt kein Zweifel, dass viel von der ihnen bisher gezollten Achtung abzuziehen ist. Jeder staunt selbst darüber, wie dieses im Grunde so unbedeutende Talent zum Niveau des Höchsten hat hinaufgeschwindelt werden können. B. Cellini war höchstens ein Künstler zweiten Ranges, ein petit-maître; und doch stellt ihn ein allverbreitetes Vorurtheil neben Namen erster Grösse! Der Roman, das Theater haben aus einem erfindungsreichen Goldschmied einen Mann von Genie gemacht, und — noch gründlichere Umwandlung! — einen abscheulichen Bravo zu einem Muster von Seelengrossmuth, einem Träumer, fast einem Märtyrer umgeschaffen. Und doch kann man sich nichts weniger Elegisches denken, als einen Charakter von dieser Stählung, nichts Zweideutigeres als diese ganze Erscheinung! Versuchen wir diese bald mit Poesie und Geheimniss ausstaffirte, bald unmässig vergrösserte Persönlichkeit im Licht der Wahrheit darzustellen und auf die thatsächlichen Verhältnisse zurückzuführen".

So widersprechend diese Urtheile auch lauten, etwas Wahres liegt allen zu Grunde; einseitig sind sie aber auch mehr oder weniger. Delaborde's Kritik ist die begründetste, auch sein Standpunkt: bei Beurtheilung einer Künstlerindividualität ihren sittlichen Werth ein gewichtiges Wort mit reden zu lassen, ein durchaus würdiger. Ein der Wahrheit entsprechendes Bild erhalten wir aber nur, wenn wir damit noch die Entwickelungsgeschichte dieser Individualität, die äusseren Lebensbedingungen, die Ansichten der Zeitgenossen von sitt-

---

[1]) Etudes sur les Beaux-Arts en France et en Italie par le Vicomte Henri Delaborde. T. I. Italie. Paris 1864.

licher Würde verbinden. Ist auch vom philosophischen Standpunkt aus die Idee des Rechtes und des sittlich Guten eine ewige, unwandelbare, so stellt sich in der Praxis die Sache meistens ganz anders, und auf verschiedenen Culturstufen, zu verschiedenen Zeiten sehen wir auch jene Begriffe mannichfachem Wandel unterworfen. Die eigenthümlichen Verhältnisse, unter denen Cellini aufwuchs und lebte, begründen gewiss ein gut Theil seiner so scharf getadelten Persönlichkeit. Eine solche historische Begründung vermissen wir mehr oder weniger bei sämmtlichen Kritikern, obgleich sie schon in der Goethe'schen Charakterschilderung Cellini's vom Jahr 1798 aufs schönste versucht ist. Goethe entwirft in wenig Worten ein meisterhaftes Bild Cellini's, erkennt das Gute in ihm an, verhehlt sich das Böse nicht, sucht aber dessen Dasein auch zu erklären, zu entwickeln — so, dass die Kritiker hierin nur Goethe hätten folgen können. Vermissen wir dagegen ein dem entsprechendes Urtheil über die künstlerische Bedeutung Cellini's, so erklärt sich dies daraus, dass einestheils desselben Ruhm noch unangefochten dastand, anderntheils nur wenig von seinen Arbeiten genau bekannt war. Dennoch nähert sich Goethe schon sehr dem heute Gültigen, wenn er sagt:

„Auffallend ist Cellini's Fähigkeit zu allem Mechanischen. Er bestimmt sich früh zum Goldschmied und trifft glücklicherweise den Punkt, von wo er auszugehen hatte, um, mit technischen, handwerksmässigen Fertigkeiten ausgestattet, sich dem Höchsten der Kunst zu nähern. Ein Geist wie der seinige musste bald gewahr werden, wir sehr die Einsicht in das Hohe und Ganze die Ausübung der einzelnen subalternen Forderungen erleichtere.... Wenn aber ein solches Handwerk, indem es ächte und grosse Kunst zu Hülfe rufen muss, gar manche Vortheile einer solchen Verbindung geniesst, so lässt es doch, weil mit geringerem Kraftaufwand die Zufriedenheit Anderer, sowie der eigene baare Nutzen zu erzwecken ist, gar oft Willkühr und Frechheit des Geschmacks vorwalten. Diese Betrachtung veranlassen Cellini und seine späteren Zeitgenossen: sie produciren leicht ohne geregelte Kraft; man betrachtete die höhere Kunst als Helferin, nicht als Meisterin. — Cellini schätzte durchaus die Natur, er schätzte die Antike, und ahmte beide nach, mehr, wie es scheint, mit technischer Leichtigkeit, als mit tiefem Nachdenken und ernstem zusammenfassenden Kunstgefühl". Und weiter unten: „Bei einem immer produciblen, brauchbaren und anwendbaren Talente konnte es Cellini nicht an Selbstgefälligkeit fehlen, um so weniger, als er sich schon zur Manier hinneigte, wo das Subject ohne sich um Natur oder Idee ängstlich zu kümmern, das, was ihm nun einmal geläufig ist, mit Bequemlichkeit ausführt." In diesen, für das Kunsthandwerk unserer Tage nicht genug zu beherzigenden Worten Goethes liegt schon das angedeutet, was Delaborde mit scharfer aber auf Thatsachen begründeter Kritik

auseinandersetzt. Neben des letzteren schon erwähnter Studie ist für die Beurtheilung Cellini's wichtig: von Arneth's Beschreibung der im k. k. Münz- und Antiken-Cabinet zu Wien aufbewahrten Goldarbeiten des Cinquecento. [1])

Wir können das Urtheil dieser Männer kurz dahin zusammenfassen, dass Cellini sich tüchtige technische Fertigkeiten erworben hatte durch frühbegonnenes Arbeiten in den Werkstätten berühmter Goldschmiede zu Florenz, Siena, Bologna und Rom; durch emsiges Streben nach Auffinden neuer Verfahrungsarten; durch rastlosen, zeitweise fieberhaften Fleiss. Ein eifriges Studium der Natur, der Antike und der Meisterwerke der grossen Künstler seiner Zeit, besonders des Michelangelo, hatte ihm auch eine grosse, gewohnheitsmässige Fertigkeit in Darstellung des Figürlichen verschafft; wobei es ihm aber an Tiefe des Gefühls und am Gesammtüberblick durchaus gebricht. Auch hierin war und blieb er Handwerker im buchstäblichen Sinne des Wortes. Das mangelnde Genie liess sich auf die Dauer nicht ersetzen durch sein anmuthiges, hie und da jedoch zu weit getriebenes Spiel mit allegorischen Beziehungen, nicht durch sein glänzendes Aufbieten einer vielseitigen Technik. Die wahre Kunst kommt nicht von aussen, sondern aus dem inneren Menschen; das Studium soll nur den Gedanken zum Ausdruck bringen, mit entsprechender Form umkleiden lehren. Cellini hatte nur so viel von der Kunst inne, wie ein Mensch durch angestrengten Fleiss erreichen kann. So sehr wir dies auch bei Beurtheilung seiner Persönlichkeit hervorheben müssen, kann Cellini darum doch nur eine untergeordnete Stelle unter den Künstlern des Cinquecento finden; und als solchem stehen ihm Hunderte von italienischen und deutschen Künstlern, leider oft nur durch ihre Werke, nicht durch ihre Namen uns bekannt, ebenbürtig zur Seite. Nie wird man, wie C. Milanesi beabsichtigte, an den Namen Cellini's eine Geschichte der Goldschmiedekunst seiner Zeit knüpfen können. Sind auch ausser den ziemlich zahlreichen Münzen und Medaillen Cellini's nur wenige authentische Werke von seiner Hand uns aufbewahrt, so gehören diese doch gerade zu den hauptsächlichsten, von ihm selber besonders hervorgehobenen. Sollten auch von der grossen Menge geringerer Arbeiten, die er während seines langen Lebens gewiss geliefert hat, manche den Anfeindungen der Kriegsdrangsale und den noch gefährlicheren des Modewechsels entgangen sein und nach und nach ans Licht gezogen werden, so steht doch nicht zu erwarten, dass dadurch unser Urtheil in den Hauptsachen verändert werde.

Neuerdings ist Cellini noch einer anderen Ehre theilhaftig geworden; man sah ein, dass viele Arbeiten des Cinquecento, die bis

---

[1]) Die Cinquecento-Cameen und Goldarbeiten des B. Cellini im k. k. Münz- und Antiken-Cabinet zu Wien. Wien. 1858.

dahin in den Sammlungen unter seinem Namen besonders verehrt wurden, doch vernünftigerweise nicht alle von ihm stammen konnten, und half und hilft sich gern mit der Bezeichnung „aus der Schule B. Cellini's“ — eine Aushülfe, die ebenso unbegründet wie ungerecht gegen die unbekannten Meister vieler ausgezeichneter Goldschmiedsarbeiten jener Zeit ist. Das Wort „Schule“ setzt nach der allgemein gebräuchlichen Anwendung den bestimmten geistigen Einfluss eines hervorragenden Mannes, sei es direct auf Schüler, sei es durch seine Werke auf gleichzeitige oder nachfolgende Fachgenossen, voraus. Cellini fehlte es aber von vornherein an aller zur Bildung einer Schule befähigenden geistigen Originalität; er selbst war nur ein kleiner, kleiner Stern aus dem Schwarm aller Jener, die ihr Licht von der grossen Sonne der Mitte des Cinquecento, dem Michelangelo, borgten. Nicht ein Name von hervorragenden Goldschmieden, die, in directer Verbindung zu ihm gestanden, den Ausdruck „Schule“ rechtfertigen könnten, ist auf uns gekommen. Nichts ist verderblicher für die ruhige Entwickelung der historischen Kunstforschung als diese noch immer so häufig in Sammlungs-Katalogen herrschende Sucht, ausgezeichneten Werken, durch auf keine positive Beweise gestützte Namengebung, grösseren Werth zu verleihen. Belasten wir also nicht, da kaum der Irrthum „eines Cellini als Künstler ersten Ranges“ beseitigt ist, die Kunstgeschichte mit einem bis jetzt noch gleich unbegründeten „einer Schule Cellini's“.

Anders als mit der künstlerischen Bedeutung Cellini's verhält es sich mit seiner kunstgeschichtlichen. Einestheils unterrichtet uns seine selbstverfasste Lebensbeschreibung genauer über seine eigenen Werke, als Aehnliches bei irgend einem Künstler jener Zeit der Fall ist, und gibt uns ausserdem manche bedeutsame Auskunft über sein Zeitalter, die Menschen, mit denen er lebte, die gesellschaftliche Stellung der Künstler. Anderntheils aber sind seine Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Sculptur von hohem Werthe für die noch so wenig durchforschte Geschichte der Technik, enthalten sogar manches für die heutige Technik praktisch zu Verwerthende. In unseren Tagen, wo auf sämmtlichen Gebieten der Künste und der technischen Wissenschaften ein so allseitiges, begeistertes Streben herrscht, die so lange unbeachtet gelassene Erbschaft vergangener Culturepochen für unsere Bedürfnisse zu neuem Leben zu erwecken, ist es gewiss nicht unangebracht, die bis dahin in Deutschland nur durch kurze Auszüge Goethe's bekannt gewordenen Trattati B. Cellini's durch eine Uebersetzung einem grösseren Leserkreise zugänglich zu machen. Der Uebersetzung, welcher die treffliche, 1857 bei Lemonnier in Florenz erschienene, von Carlo Milanesi besorgte Ausgabe zu Grunde liegt, schicke ich eine Uebersicht des Lebens Cellini's voraus. Ausser einigen für das Verständniss

des Textes nöthigen Zusätzen werden sich die Anmerkungen auf die Entwickelung der einzelnen von Cellini berührten Zweige der Metallotechnik beziehen.

Bei der Uebersetzung ist mein Bestreben gewesen, mich, ohne unklar oder weitschweifig zu werden, der Sprache des Originals so viel wie möglich nahe zu halten. Die Schreibweise Cellini's weicht hier von der in seiner Vita befolgten ab. Letztere besteht eigentlich nur aus einer fortlaufenden Reihe von hie und da durch kurze Beschreibungen der Werke des Autors unterbrochenen Abenteuern und Anekdoten, die aber doch durch ihren stetigen Bezug auf den bedeutsamen Mittelpunkt, den Autor selbst, kräftig zusammengehalten werden und fast ein künstlerisch abgerundetes Ganzes bilden. Was dem Cellini an literarischer Bildung abgeht, ersetzt er hier meistens durch eine interessante Urwüchsigkeit der Anschauung und Naivetät des Ausdrucks. Was ihm dort zu Statten kam, gereicht ihm in den Trattati eher zum Nachtheil. Sein unsteter Geist vermag nicht sich den Anforderungen eines Lehrbuches zu bequemen. Obgleich er in so weit planmässig zu Werke geht, als er meistens mit der Aufzählung der von ihm im Bereich der betreffenden Technik geschaffenen Werke beginnt, oft einige Worte über ältere Verfahrungsweisen hinzufügt, und dann in einfacher oft nur allzu umständlicher Sprache ein Werk beschreibt, wie es unter seinen Händen entsteht, — so benutzt er doch jede Gelegenheit, die Erwähnung eines Namens, einer Jugendarbeit, um sich in Erzählung von mancherlei Geschichtchen zu ergehen, die uns theils schon aus der Vita bekannt sind, theils nur Nebensächliches bieten, und dabei mit einer Breitspurigkeit berichtet werden, die wir dem alten Manne zu Gute halten müssen, der in seinem 66. Jahre, von manchem Kummer und der Ungnade seines Fürsten gedrückt, sich gern seiner besseren Zeiten erinnert. Bemerkenswerth ist, dass fast durchgehends da, wo wir die Berichte durch erhaltene Werke controliren können, die doch zum Theil um mehrere Jahre früher geschriebene Vita von den Trattati an Genauigkeit übertroffen wird.

In der Lebensbeschreibung Cellini's soll keine Wiederholung dessen gegeben werden, was durch Goethe's Uebersetzung in Aller Händen ist, sondern nur ein Leitfaden zur Aufreihung der vielen im Texte der Trattati bunt zerstreuten Notizen über des Meisters Leben und Werke. Für die letzten Lebensjahre — (die Vita reicht nur bis 1562) — sind die von B. Bianchi 1852 und von C. Milanesi 1857 veröffentlichten Documente benutzt worden.

Für den Zweck, den wir in den Anmerkungen befolgen, bietet uns des Theophilus diversarum artium schedula einen willkommenen Anhaltspunkt, ein Werk, welches an Gründlichkeit dem Cellini's nicht nach, an Planmässigkeit über ihm steht. Die Frage, in welchem Jahrhundert Theophilus lebte, soll hier nicht endgültig entschieden werden;

ich folge einstweilen der von Labarte in seinen Arts industriels begründeten Annahme, wonach Theophilus noch in das 11. Jahrhundert zu setzen wäre. Hätten wir aus der Zeit Cellini's keine anderen Anhaltspunkte, als die Trattati, so müsste uns die, wenn auch hie und da in mechanischen Hülfsmitteln unentwickeltere, so doch im Ganzen genommen über entschieden mannichfaltigere Verfahrungsweisen verfügende Zeit des Theophilus in Erstaunen setzen. Cellini hat aber weniger eine Encyclopädie der Metallotechnik seiner Zeit geben wollen, als eine Beschreibung derjenigen ihrer Zweige, in denen er sich selbst auszeichnete oder doch bekannt war; während Theophilus uns methodisch jegliche Technik vorführt, welche im Dienste der kirchlichen Kunst, damit also fast der Kunst überhaupt, zur Anwendung kommen konnte.

Interessant ist die Folgerung, zu der uns ein Vergleich Cellini's und des Theophilus führt, dass nämlich eine directe handwerksmässige Tradition die vier bis fünf Jahrhunderte hindurch, welche beide Männer trennen, trotz aller politischen und socialen Umwälzungen in diesem Zwischenraum, fortbestanden haben muss. Einen eigenthümlichen Reiz gewährt es ausserdem, diese beiden Männer in ihren Schriften zu vergleichen. In beiden spiegelt sich ein gut Theil ihrer Zeit wieder. Der deutsche Mönch Theophilus, „unwürdig seines Namens", wie er sich nennt, drängt nirgends seine Persönlichkeit in den Vordergrund, ordnet sich überall dem grossen Gedanken der Genossenschaft zu heiligen Zwecken unter. Die Erfahrungen eines langen Lebens, das ihn, wie wir zufällig erfahren, bis in die Hagia Sophia führte, schreibt Theophilus nieder, damit das jüngere Geschlecht fortführen möge, was seiner Zeit begonnen: die Gotteshäuser auf würdige Weise mit beweglichem Schmuck auszustatten. Nie finden wir in der Schedula ein „ich machte, ich that es", — nur immer und immer wieder in Verleugnung aller selbstischen Eitelkeit: „wünschest Du einen Kelch, eine Glocke, so verfahre dabei folgendermaassen:..."; und doch ergibt sich aus jedem seiner Worte, dass sein Werk kein compilatorisches ist, sondern der Autor in alle dem, was er beschreibt, selbst thätig gewesen sein muss. Und mit welch erhabenen Ideen begründet Theophilus in der Einleitung die Ueberlieferung seiner Erfahrungen, indem er sagt: „Wenn auch der Mensch, elend betrogen durch teuflische List, seines sündhaften Ungehorsams wegen das Vorrecht der Unsterblichkeit verlor, so blieb ihm doch noch das Vermögen, die Würde des Wissens und Erkennens auf seine Nachkommen zu übertragen, so dass heutigen Tages ein Jeder, der sich mit Sorgfalt und Liebe ans Werk macht, durch gewissermaassen erbschaftliches Recht Besitz ergreifen kann von der gesammten Kunst und Wissenschaft". Gewiss ein grosser Gedanke: in der Ueberlieferung eine andere Unsterblichkeit zu finden! Und weiter ruft er der Jugend zu: „Wie es menschenunwürdig und

verabscheuenswerth ist, irgend etwas Verbotenes oder Unziemliches durch ehrgeiziges Streben erreichen zu wollen oder sich dessen durch offene Gewalt zu bemächtigen, ebensosehr ist es eines Unwissenden oder Thoren That, diese uns durch göttliches und menschliches Recht zukommende Erbschaft zu vernachlässigen oder gar zu verachten“ — ein Gedanke, der so lange nicht gedacht ward, bis er in neuester Zeit den Grund legte zu dem jetzigen vielseitigen Kunststreben! Wie anders Cellini, der ganz dem Geiste seiner Zeit gemäss, alles daran setzt, wo es nicht anders geht, auf Kosten der Sitte und des Rechtes, seine ungeregelten Leidenschaften zu befriedigen; seine Persönlichkeit nachdrücklich zur Geltung und zugleich Alles, was er geleistet, in günstigem Lichte auf die Nachwelt zu bringen. Erhebt er sich in der Widmung zu dem Gedanken, der Welt durch Ueberlieferung seiner reichen Kenntnisse nützen zu wollen, so macht er dies mit naiver Unbefangenheit durch die ersten Worte der Einleitung selbst wieder zu nichte. Auch hier wieder entsprang der Anlass aus seinem unruhigen Drang sich Anerkennung zu verschaffen. Ist es auch löblich, dass er, durch unglückliche Verhältnisse am Arbeiten gehindert, zur Feder greift, um doch in Etwas thätig zu sein, kann er doch nicht umhin, dem Leser gelegentlich sein Herz über den Undank dieser Welt auszuschütten. Wiederholen wir es, Cellini war ein ganzer Sohn seiner Zeit, einer Zeit allgemeinen Ringens und Kämpfens, allgemeinen Strebens nach Geltendmachung der Persönlichkeit, nur zu oft auf Kosten des Rechts und der Sitte. Wir dürfen ihn nicht mit dem Maassstab der Ansprüche messen, die wir heute an Seinesgleichen machen würden — ein jeder Mann werde nur als Product seiner Umgebung, seines Zeitalters beurtheilt und verurtheilt.

Leben des Benvenuto Cellini.

Inmitten der stets neu auflodernden Parteikämpfe unter den Bürgern der Stadt, der mannichfachen Kriege mit den Nachbarstädten des Arnothales, der Unruhen, welche die staatliche und religiöse Zerrüttung Italiens mit sich brachten, hatte sich im Laufe des 15. Jahrhunderts in Florenz ein reges Leben auf allen Gebieten der Cultur entwickelt. Ohne sich in die Parteigewirre einzulassen, hatte die Familie der Medici in edler bürgerlicher Thätigkeit sich die Hebung des florentinischen Handels und damit auch des eigenen Wohlstandes angelegen sein lassen, zugleich aber Künste und Wissenschaft durch geistige Anregung und glänzende Freigebigkeit auf das herrlichste gefördert. Im Stillen war ihre Bedeutung schon über die Grenzen dieses Wirkens hinausgewachsen, als 1494 die Verjagung Peters, eines Enkels des grossen Cosmus, und Savonarola's Auftreten, wenn auch nur vorübergehend, das Aufstreben der Mediceer hemmten. Als einer der zahlreichen Anhänger der vertriebenen Partei lebte damals in Florenz der Baumeister und Musiker Giovanni Cellini, Sohn des Baumeisters Christofano, aus einer zu Anfang des 15. Jahrhunderts von dem Val d'Ambra eingewanderten Familie. Giovanni war in der Kriegsbaukunst erfahren, verfertigte Modelle zu Brücken und Maschinen, schnitzte in Elfenbein, machte Lauten, Orgeln und andere Instrumente. Seine leidenschaftliche Liebe zur Musik gewann endlich fast völlig die Oberhand und auch die Jugend des dem Giovanni am 3. November d. J.
1500, im 21. Jahre seiner Ehe mit der Maria Elisabetta di Stefano 1500
Granacci geborenen Sohnes Benvenuto musste dieser Liebhaberei des Vaters geopfert werden. So kam es, dass Benvenuto von den anderen Künsten seiner Vorfahren wenig oder gar nichts ins Leben mitbrachte. Nur einmal hat er sich, wie wir aus der Vita erfahren, in der Kriegsbaukunst versucht; auch sind einige in hohem Alter von ihm verfasste kleinere Abhandlungen über die Baukunst erhalten.

1514 **Benvenuto Cellini's Jugend.** Im 14. Jahre bestimmt sich Benvenuto ein Goldschmied zu werden. Nur mit Mühe erreicht er, dass ihn sein Vater in die Lehre zum Michelangelo da Viviano schickt, einem in Niello, Email und Juwelenfassung[1]) erfahrenen Manne und Vater desselben Bandinelli, der in Benvenuto's späteren Schicksalen eine so bedeutsame Rolle spielt.[2]) Als ihn der Vater aber bald wieder zurücknimmt, geht Benvenuto, von heissem Eifer zu seiner Kunst getrieben, wider jenes Willen in die Werkstatt des Antonio di Sandro mit dem Zunamen Marcone, bei dem er schnelle Fortschritte macht, ohne jedoch seinem alten Vater zu lieb das Flöteblasen zu vernachlässigen. 1516 wird er einer Schlägerei halber auf sechs Monate verbannt, die er in Arbeit bei dem Meister Francesco Castoro zu Siena zubringt. Auf Verwendung des Julius von Medici, nachherigen Papstes Clemens VII., darf er zurückkehren; sein unruhiger Geist treibt ihn aber bald wieder in die Fremde. In Bologna arbeitet er kurze Zeit beim Meister Ercole, dann für den Miniaturmaler Scipio Cavaletti. Noch vor Ablauf dieses Jahres finden wir ihn wieder in Florenz, welches er jedoch schon im folgenden wegen eines Zwistes mit seinem Bruder verlässt, um planlos über Lucca nach Pisa zu wandern, wo er ein Jahr lang unter dem Meister Ullivieri della Chiostra „in Gold und Silber schöne und bedeutende Sachen" arbeitet und sich in Freistunden nach antiken Sarkophagen und anderen Alter-
1518 thümern fleissig im Zeichnen übt. Eine Krankheit führt ihn 1518 in die Vaterstadt zurück. Geheilt, arbeitet er wieder bei dem Marcone. Der Bildhauer Torrigiani will ihn für den König von England gewinnen; gelegentlich einer Zeichnung Benvenuto's nach einem Carton des Michelangelo Buonarotti entzweit er sich aber mit Jenem und bleibt. Ueberhaupt tritt Benvenuto, wo sich nur die Gelegenheit bietet, mit Entschiedenheit für den Michelangelo auf, den er als den grössten Künstler seiner Zeit verehrt und zum Vorbilde nimmt. Wie die damals in Florenz ausgestellten Cartons, des Michelangelo Ueberfall einer Truppe Fussvolk im Bade und des Leonardo da Vinci Reitergefecht, der gesammten Künstlerjugend Italiens zu Studien dienten, zeichnete auch Cellini fleissig nach diesen herrlichen Vorbildern, schloss sich jedoch vorzugsweise „der schönen Manier des Michelangelo an", von der er sich auch niemals wieder getrennt haben will. Es ist in der That leicht, in den Gestalten Cellini's manches an Michelangelo Erinnernde nachzuweisen; doch gab er, wie so viele der Nachfolger dieses grossen Mannes, meist nur die Aeusserlichkeiten in manieristischer Weise wieder, ohne den kraftvollen Kern erfassen zu können. Entschieden

---

[1]) Ueber diese drei Seiten der Kunstfertigkeit Cellini's handeln die Cap. I, III und IV — XI der Trattati.

[2]) Ueber Michelangelo da Viviano s. die Einleitung zu den Tr.

mit Glück hat er in den Figuren an der Basis des Salzfasses für Franz I. die Tageszeiten nachgeahmt, welche Michelangelo's Grab-Denkmäler der Medici in St. Lorenzo schmücken. Zur selben Zeit verkehrt Cellini viel mit einem jungen Goldschmied, Sohn des Filippo di Fra Filippo, dessen Studien nach römischen Alterthümern ihm mannichfache Anregung bieten. Unterdessen arbeitet er auch bei dem Meister Francesco Salimbene „ein zierliches Gürtelschloss von Silber, gross wie eine Kindeshand, mit einer Verwickelung von Kindern, Blättern und artigen Masken in antiker Art".[1]) Das Modell dazu verschafft ihm bald darauf, als er, des Flötenspiels wegen mit seinem Vater entzweit, Florenz verlässt, in Rom Eintritt in die Werkstatt des Firenzuola di Lombardia, eines in Grosserie besonders tüchtigen Meisters.[2]) In dieses Auftrag arbeitet er „ein Kästchen nach dem porphyrnen Sarg vor der Thür der Rotunde, ungefähr eine halbe Elle gross, verziert mit einer Menge schöner kleiner Masken nach eigner Erfindung und eingerichtet das Salzfass bei Tafel aufzunehmen".[3]) Nebenher zeichnet er nach römischen Alterthümern, arbeitet dann für den Meister Paul Arsago, kehrt aber nach zwei Jahren auf Bitten seines alten Vaters heim, in die Werkstatt seines früheren Lehrers Salimbene. Die Musik nimmt ihm viele Zeit, doch findet er Musse: „einen chiavaquore (Herzschlüssel) anzufertigen, wie man einen Gürtel nannte, den die Bräute trugen; er war drei Finger breit, in halberhobener Arbeit mit einigen runden Figuren dazwischen".[4]) Ferner arbeitet er wieder für den Marcone und in der Werkstatt des Sogliani. Streitigkeiten mit anderen Meistern arten in Händel aus, deren Folgen Cellini als Mönch verkleidet entflieht.

Cellini unter Clemens VII. Cellini kommt nach Rom als 1523
eben sein Gönner Clemens VII. den päpstlichen Thron bestiegen hat. Unter Leitung des damals in Grosserie einzigen Lucagnolo da Jesi arbeitet er „reichverzierte Leuchter"[5]) für den Bischof von Salamanca. In freien Stunden zeichnet er in der Kapelle des Michelangelo (der Sixtinischen) und in dem Hause der Chigi (h. der Farnesina) nach Bildern Raffaels. Bei dieser Gelegenheit lernt er die edle Gattin des Gismondo Chigi kennen, die seine Bitte, ihr seine Dienste weihen zu dürfen, auf anmuthige Weise gewährt und sich seiner wiederholt als mütterliche Freundin annimmt. Für sie fasst er „köstliche Diamanten in Form einer Lilie, geziert mit Masken, Kindern und Thiergestalten und sorgfältig emaillirt".[6]) In der Werkstatt des Mailänders Giovanpiero della Tacca beginnt Cellini alsdann

---

[1]) Ueber die Erhaltung nichts bekannt.
[2]) Ueber die Grosserie handelt Cap. XXII der Trattati.
[3]) u. [4]) Unbekannt ob erhalten.
[5]) u. [6]) So viel bekannt, nicht erhalten.

im Wettstreit mit Lucagnolo „einen grossen Wasserkessel“, den der Maler Gioanfrancesco Penni für den Credenztisch des Bischofs von Salamanca entworfen hatte. Die Ausführung aber wird unterbrochen, indem Cellini, durch seinen ihm flehend und drohend im Traume erschienenen Vater bewogen, als Musiker in päpstliche Dienste tritt. Als endlich der Kessel nach drei Monaten fertig ist, „reich mit schönen Thieren, Masken und Laubwerk verziert, auch mit einem Henkel versehen, der aufs zarteste aus einem Stück gearbeitet war und mit Hülfe einer gewissen Springfeder gerade über der Oeffnung des Gefässes gehalten ward“, [1]) und der Bischof, zornig über den Aufschub, nun nicht sofort zahlen will, setzt sich Cellini gelegentlich einer Reparatur wieder in Besitz seines Werkes und sucht ihn sogar mit bewaffneter Hand gegen des Bischofs Dienerschaft zu behaupten. Das Gelingen macht den Meister in weiteren Kreisen bekannt. Es kommt auch zu Ohren des Papstes, und in Folge davon hat Cellini vollauf zu arbeiten, u. A. für den Cardinal Cibo „ein ähnliches, jedoch grösseres Gefäss“ [2]). Dadurch wird es ihm möglich eine eigene Werkstatt einzurichten. Er arbeitet hier viel für den Gonfalionere von Rom, Gabriello Cesarini, u. A.: „eine grosse Medaille aus Gold, an einem Hute zu tragen; darauf Leda mit ihrem Schwan zu sehen war“ [3]). Die nächsten Jahre legen den Grund zu Cellini's mit Recht bewunderter Vielseitigkeit im Technischen. Bis dahin hatte er sich meist nur mit Goldschmiedearbeiten im engeren Sinne des Wortes beschäftigt, jetzt reizen ihn die glänzenden Erfolge zweier damals in Rom lebender
1525 Meister, des Siegelstechers Lautizio und des Caradosso, eines Meisters in Minuteriearbeit, sich auch in diesen Künsten zu versuchen. Beider Verfahren eignet er sich an, vervollkommnet es aber bedeutend durch

---

[1]) So viel bekannt, nicht erhalten.

[2]) Ebenfalls nicht auf uns gekommen. Ueber beide Gefässe s. Trattati Cap. XXII.

[3]) Ueber die Technik solcher Medaillen s. Tr. Cap. XII. Allgemein wird ein kleines Kunstwerk des k. k. Antiken-Cabinets zu Wien für obige Arbeit Cellini's ausgegeben. Arneth bildet es in den C. C. Cameen ab. Die halb ruhende Leda drückt mit der rechten Hand den auf ihren Knieen sitzenden Schwan an sich; vor ihr steht ein kleiner Amor, die Rechte auf den Bogen gestützt, auf dem Rücken den pfeilgefüllten Köcher. Im Hintergrunde Theile eines Gebäudes. Der Körper der Leda ist antik aus weissem Stein geschnitten; der moderne Kopf durch ein goldenes Halsband geschickt angefügt. Der Amor ist aus Gold getrieben und emaillirt. An der mit Edelsteinen reich besetzten Umrahmung bemerkt man vier blaue und vier weiss-emaillirte Lilien. Urkundliche Beweise dafür, dass dieses Werk von Cellini stammt, fehlen. Man stützt sich nur auf obige Angabe und die Vortrefflichkeit der Arbeit. Dagegen spricht, dass Cellini, wenn er den Kopf der Leda selbst geschnitten, auch gewiss dieser schwierigen Technik in den Trattati erwähnt hätte. Alles, was wir von ihm über seine Versuche hierin wissen, ist, dass er die Krystallkugel schnitt, die der Atlas auf einer ähnlichen, genauer beschriebenen Medaille trug.

eigene Erfindung [1]). „Eine Medaille am Hut zu tragen, worauf vier mit grossem Fleiss ausgeführte Figuren“, arbeitet Cellini mit dem Caradasso um die Wette und übertrifft ihn. Im Emailliren nimmt er sich den „in dieser Kunst unübertroffenen Amerighi Amerigo“ [2]) zum Vorbild, einen Florentiner, den er jedoch persönlich nicht kennen lernt. Für den Arzt Jacopo Berengario verfertigt er „zwei silberne Vasen von wunderlicher Form“, die ihm zu seiner grossen Genugthuung später als ächt-antike wiedergezeigt werden. Der im Jahr 1525 in Rom wüthenden Pest weicht Cellini aus, indem er als Jäger die Ruinen der Umgegend durchstreift. Dabei vergisst er nicht, wo sich Gelegenheit bietet, nach Alterthümern zu zeichnen oder zu modelliren. [3]) Von den Bauern beim Umhacken der Weinberge gefundene Medaillen, Edelsteine und Gemmen erwirbt Cellini um ein Geringes, um sie mit reichem Gewinn an die kunstliebenden Cardinäle zu verkaufen. Als die Pest glücklich vorübergezogen, schliessen sich die überlebenden Künstler enger aneinander; der Sieneser Bildhauer Michelangelo stiftet einen Verein zu geselligem Vergnügen, bei dem sich auch Giulio Romano und G. F. Penni einfinden. Ueber fröhlichen Lebensgenuss wird die Arbeit nicht vergessen. „Türkische Dolche aus mit Gold eingelegtem Eisen“ [4]) werden nachgeahmt und gelingen vortrefflich; die Blätterarabesken dazu setzt Cellini sich aus natürlichen Motiven zusammen. „In Graburnen gefundene eiserne, mit Gold tauschirte Ringe, in die ein kleiner Onyx gefasst ist“, geben gleichfalls zu glücklicher Nachahmung Anlass. [5]) Das Anrücken des Bourbonischen Heeres im Jahr 1527 1527
unterbricht wiederum die künstlerische Thätigkeit. Als treuer Anhänger der Medici greift auch Cellini zu den Waffen und kämpft bei der Belagerung Roms tapfer mit. Auf sein geschicktes Schiessen thut er sich schon bei den Jagderlebnissen viel zu Gute; auch die Ehre des Schusses, der dem Connetable von Bourbon bei der Belagerung das Leben kostete, beansprucht er. Als er sich bei der Einnahme mit genauer Noth in die Engelsburg gerettet hat, übernimmt er die Aufsicht über einige Geschütze auf der höchsten Zinne des Castells und verrichtet — wenn man seinen Worten glauben will — wahre Heldenthaten. Mag auch vieles davon auf Rechnung seiner Prahlerei zu schreiben sein, müssen wir doch auch hier wieder anerkennen, wie er

[1]) Ueber das Verfahren beider Männer und Cellini's Verbesserungen s. Tr. Cap. XII und XI.

[2]) Ueber Amerighi s. d. Einleitung zu den Tr.

[3]) S. Tr. Cap. XI.

[4]) S. über die Tauschirarbeit Anmerkung zu den Tr.

[5]) S. Anmerkung zu den Tr. Dafür, dass der im M.- u. A.-C. zu Wien aufbewahrte und bei Arneth abgebildete Ring, wirklich von Cellini sei, liegen keine Beweise vor. Mit der geringen Bedeutung dieser Arbeit stimmt jedenfalls nicht des Meisters Angabe, einen solchen Ring oft für die Arbeit allein mit 40 Scudi bezahlt erhalten zu haben.

sich männlich in jeder Lage des Lebens zurechtzufinden weiss. Eine That Cellini's aus derselben Zeit ist aber leider nur allzuwahr. Mit für unsere Anschauungsweise empörender Naivetät berichtet er, wie er für den Papst die Juwelen der Tiaren und anderen Kleinodien aus der goldenen Fassung bricht und diese einschmilzt. Nicht ein Wort des Mitleids für diese unersetzlichen Schätze alter Goldschmiedekunst hatte ein Mann, der doch selbst Künstler sein wollte! Nur mit besonderer Befriedigung gedenkt er seiner Erfindung eines neuen Ofens, in welchem er die 200 Pfund Gold mit grösster Leichtigkeit zusammenschmilzt. [1]) Nach beendigtem Kriege kehrt er als Capitano nach Florenz heim und kauft
1528 den Bann mit Geld ab, gibt indessen wieder auf Bitten seines Vaters (die kindliche Liebe und Familienanhänglichkeit waren keine schwachen Züge seines neuerdings meist nur getadelten Charakters!) die kriegerischen Pläne auf und reist weiter nach Mantua, um in die Dienste des Mailänders Niccolo, Goldschmiedes des Herzogs zu treten. Durch Fürsprache des Giulio Romano, der damals den Palast al Te baute, wird ihm der Auftrag zu einem für Aufnahme des Blutes Christi bestimmten Reliquiar. Giulio's Weigerung die Zeichnung dazu zu geben, „weil Benvenuto keiner fremden Hülfe bedürfe“, macht dieser wenigstens durch die einfache Erfindung Ehre: auf dem Kästchen, welches die Ampulla umschloss, stellte er „einen sitzenden Christus dar, der mit der linken erhöhten Hand ein Kreuz hielt, woran er sich lehnte, und mit der rechten die Wunde der Brust zu öffnen schien“. Ob diese Arbeit vollendet wurde, lesen wir nicht. Ausser kleineren Arbeiten für den Herzog verfertigt Cellini für dessen Bruder, Ercole Gonzaga, Cardinal von Mantua: „ein Siegel, auf welchem, dem Titel des Besitzers gemäss, die Himmelfahrt Mariä mit den zwölf Aposteln zu sehen war“. [2]) Reichlich belohnt eilt Cellini nach vier Monaten wieder nach Florenz, findet aber nur einen Bruder und eine jüngere Schwester von der Pest verschont. Dieser zu Lieb bleibt er einige Zeit daheim und erwirbt viel Geld durch Juwelenfassen. Im Auftrag des Girolamo Mazzetti arbeitet er: „eine goldene Medaille am Hut zu tragen, worauf in ganz erhabenem Relief ein Herkules, der dem Löwen den Rachen aufreisst“. [3]) Als die eigenthümliche Auffassung dieser Scene den Beifall des grossen Michelangelo findet, wird dem Cellini die niedere Goldschmiedekunst fast verleidet und sein Verlangen steigt, sich an grösseren Werken zu versuchen. Die Medaille für Federigo Ginori gibt ihm hierzu Gelegenheit: „ein reich mit Laubwerk, Früchten und

---

[1]) S. über diesen Ofen Cap. XXI der Tr.

[2]) S. Tr. Cap. XIII. Von diesem Siegel ist, sowie von den anderen erwähnten, sicher ein oder der andere Abdruck erhalten, dessen Veröffentlichung, auch wenn diese Arbeiten keinen hohen künstlerischen Werth haben sollten, für die Vervollständigung des Bildes Cellini's wünschenswerth ist.

[3]) S. Tr. Cap. XII. So viel bekannt, nicht erhalten.

anderen niedlichen Dingen verzierter Rahmen umspannte das Feld aus lapis lazuli, von dem sich ein völlig rund aus Gold getriebener Hercules prächtig abhob; derselbe hielt mit erhobenen Händen eine auf seinem Nacken ruhende kristallene Himmelskugel, in die der Thierkreis eingeschnitten war; die Inschrift „Summum tulisse juvat" spielte auf eine kühne Liebschaft des Besitzers an".[1]) Später kommt diese Medaille durch Erbschaft in die Hände des Luigi Alamanni, der sie dem König Franz I. schenkt und dadurch Anlass gibt zu Cellini's 12 Jahre nachher erfolgter Berufung nach Paris. Wenn Cellini selbst berichtet, sein Modell zu dieser Arbeit habe den Sieg über die zu gleichem Zweck entworfene Zeichnung des Michelangelo davongetragen, so brauchen wir dies nicht ohne Weiteres auf Rechnung seiner Prahlsucht zu setzen, müssen es eher natürlich finden, dass Cellini die Anforderungen dieser eigenthümlichen Goldschmiedetechnik besser zu berücksichtigen wusste. Weil die Florentiner inzwischen den Cardinal Hippolyt und Alexander, den nachherigen Herzog, wieder einmal verjagt hatten, bedrohte Papst Clemens die Stadt mit Krieg. Als er erfährt, Cellini sei dort, lässt er ihn unter der Hand schriftlich zur Rückkehr nach Rom auffordern. Aus Furcht, wiederholte Briefe könnten ihn des Einverständnisses mit dem Feinde verdächtigen, eilt Cellini heimlich nach Rom und arbeitet 1530
dort zunächst bei dem alten Goldschmiede Raffaelo del Moro.[2]) Da ihm aber das Gewissen schlägt wegen einer Veruntreuung beim Einschmelzen des Schatzes, lässt er sich vor dem Papste nicht sehen, bis er durch eine Begegnung mit dem Manne, der ihn in päpstlichem Auftrag berufen hatte, dazu bewogen wird. Er beichtet aber sofort sein Vergehen, wird zu Gnaden angenommen und erhält bald den wichtigen Auftrag der Schliesse zum Pluvial.[3]) Das Schwierige der Aufgabe lag darin, dass mit der Darstellung Gottes des Vaters auf der tellerförmigen, etwa 5 Zoll im Durchmesser haltenden Fläche der Schliesse, ein grosser, besonders kostbarer Diamant verbunden werden sollte. Cellini löste dieses, indem er „den Diamanten gerade in der Mitte der Fläche anbrachte; darüber sass Gott Vater mit einer leichten Bewegung seitwärts gewendet, so dass dadurch der Stein nicht verdeckt wurde. Die Rechte hob Gott empor, um den Segen zu ertheilen. Aus seinem fliegenden Mantel kamen viele Knäblein hervor; drei derselben stützten den Stein mit aufgehobenen Händen; auch den übrigen

---

[1]) Auch dieses Werk ist nicht erhalten.

[2]) Ueber Raffaelo del Moro s. Tr. VIII u. IX.

[3]) Ueber diese Schliesse s. die ausführliche Beschreibung Tr. Cap. XII; über die Fassung des grossen Diamanten daran Tr. Cap. VII. Dieser auch bei Vasari erwähnte bottone del piviale soll sicheren Nachrichten zufolge, sich noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in päpstlichem Besitz befunden haben, im Castell St. Angelo aufbewahrt worden und an hohen Feiertagen vom Papste getragen sein. S. Arneth C C. Cameen. Ueber den weiteren Verbleib fehlt leider jeder Anhalt.

Raum füllten ähnliche, zwischen schöne Edelsteine passend vertheilte Knäblein. Die der eingesetzten Steine wegen erforderliche Rückplatte zierten allerlei Schnecken, Masken und andere ergötzliche Dinge; auch war daran die Heftel angebracht, womit die Schliesse am Pluvial auf der Brust des Papstes befestigt werden sollte". In der Auffassung Gottes finden wir diejenige wieder, welche Michelangelo seinen Darstellungen in der Sixtinischen Capelle zu Grunde legte; ja, Cellini's Beschreibung der Haltung Gottes entspricht vollkommen derjenigen auf dem ersten Bilde der Schöpfungsgeschichte seines grossen Meisters. Sehen wir somit auf der einen Seite der Schliesse nur eine geschickte Benutzung des von Andern Erlernten, so lässt uns das, womit Cellini die Rückseite aus eigener Erfindung verzierte, einen tiefen Blick thun in das wahre Wesen dieses Künstlers, der sich so wenig der Aufgabe kirchlicher Kunst bewusst war, dass er an einem Werke von so hervorragender Bedeutung Erhabenes mit Spielendem so ganz ohne Scrupel zusammenstellte!

Die geschickte Ausführung der Schliesse verschaffte dem Cellini bald auch das Amt eines Stempelschneiders bei der Münze. Aus dieser zweijährigen Amtsthätigkeit sind uns drei Münzen erhalten: [1])

1) Goldener Doppelducaten:
   Avers: Ein nackter Christus mit gebundenen Händen.
      Inschrift: Ecce homo.
   Revers: Bärtiger Kopf des Papstes im Profil.
      Inschrift: Clemens VII. Pont. Max.

2) Goldener Doppelducaten:
   A.: Papst und Kaiser richten ein fallendes Kreuz auf.
      Inschrift: Ut omnis terra adoret te.
   R.: Kniebilder des h. Petrus und Paulus.
      Inschrift: Unus spiritus et una fides erat in eis.

3) Silbermünze von 2 Carlin:
   A.: Bärtiges, baarhäuptiges Brustbild des Papstes. (Schliesse mit Christuskopf.)
      Inschrift: Clemens VII. Pont. Max.
   R.: Christus rettet den untersinkenden Petrus.
      Inschrift: Quare dubitasti. [2])

---

[1]) Ueber Cellini's Münzen s. v. Arneth C. C. Cameen und Friedländer's Monographie. Ueber den Schnitt der Stempel dazu s. Tr. Cap. XIV.

[2]) Die Trattati beschreiben diese drei Münzen (mit Ausnahme der nicht angegebenen Inschrift auf dem A. der zweiten) ganz richtig. In der Vita sind nur zwei erwähnt, die Silbermünze und eine vierte, mir nicht bekannte und auch wohl nicht vorhandene mit dem Ecce homo a. d. A. und Kaiser und Papst, die das Kreuz aufrichten, a. d. R., hier jedoch mit der Inschrift: Unus spiritus etc.

Das Lob, welches Cellini sich für diese und andere Münzstempel spendet, hat er zum geringsten Theil verdient. Die Profilköpfe des Papstes sind gut ohne sich besonders auszuzeichnen, die andern figürlichen Darstellungen manierirt und in kleinlichem Stil gehalten. An einigen sind sogar Verzeichnungen nicht vermieden worden. So bei der Gewandung am Knie der hh. Kosmus und Damianus auf einer Münze Alexanders von Medicis aus späterer Zeit. Der Kopf des Papstes auf dem Avers mit der Kreuzesaufrichtung ist geradezu unter der Würde! Bei weitem gelungener ist die für Franz I. gearbeitete Medaille, auf die wir später zurückkommen werden. Das wenige Gute jedoch, welches sich aus dem vielen in diesem Fach von Cellini Geleisteten herausfinden lässt, reicht nicht aus, ihn ebenbürtig neben die grossen Stempelschneider seines Jahrhunderts zu stellen. Die gleichmässige Vertheilung und scharfe Zeichnung der Buchstaben auf den Münzen würde man weniger vermissen, wenn Cellini nicht selbst hierauf besonderes Gewicht legte — dieses seinem überall zu Tage tretenden künstlerischen Charakter gemäss, der über zierlichen Nebendingen bald den Kern des Werkes vergisst. Um diese Zeit wird Benvenuto's Bruder Francesco, der sich als Soldat in des Herzogs Alexander Diensten zu Rom aufhielt, in einem Handgemenge auf offener Strasse erschossen. Benvenuto lässt ihn mit grossen Ehren bestatten und ihm einen prächtigen Leichenstein setzen. Die symbolische Spielerei, welche er sich mit den Buchstaben des Namens darauf erlaubt, führt uns auf seinen Hang, seine Arbeiten mit dergleichen oft aufs Gewaltsamste herbeigezerrten Anspielungen auszustatten.[1]) Fällt seine Jugend auch noch in die grosse Blüthezeit italienischer Kunst, steht er, was dies betrifft, doch schon völlig auf dem Boden der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, deren Vorliebe für symbolisirende, nur zu oft zugleich charakterlose Gestalten, z. B. bei dem Entwurf Cellini's für den Brunnen von Fontainebleau klar hervortritt. Für den Mordversuch am Mörder seines Bruders wird Cellini vom Papste „mit einem grimmigen Seitenblick“ bestraft. Zu weiteren Arbeiten ermuntert und reichlich unterstützt kann er noch im selben Jahre eine Werkstatt eröffnen, worin fünf geschickte Gesellen für ihn arbeiten. Als ihm aber durch nächtlichen Einbruch werthvolle Kleinodien gestohlen werden und bald darauf mit seinen Stempeln geprägte falsche Münzen erscheinen, kommt er in argen Verdacht, gegen den ihn jedoch der Papst persönlich in Schutz nimmt. Als nach Entdeckung der Thäter Clemens sein Vertrauen gerechtfertigt sieht, muntert er ihn nicht nur zu neuen Arbeiten auf, sondern schenkt ihm auch die einträgliche Stelle eines päpstlichen

[1]) Der ganze Anfangsbuchstabe sollte die von Gott geschenkte unzerstörbare Seele bedeuten; der letzte ganze den dauerhaften Ruhm des Verstorbenen; die zerbrochenen mittleren Buchstaben sollten auf „das zertrümmerte, wundersame Werkzeug seines Körpers“ anspielen!

1531 Leibtrabanten. Das Wohlleben scheint jedoch wenig befruchtend auf den Künstler zu wirken, denn aus den letzten Regierungsjahren seines Beschützers sind mit Ausnahme einiger Medaillen nur wenige Entwürfe zu nicht vollendeten Arbeiten in den Schriften Cellini's erwähnt. Auch überwirft er sich, durch seine grossen Erfolge sicher gemacht, mit aller Welt. In Folge dessen missglückt ihm die allzudreiste Bewerbung um die höhere Stelle eines Frate del Piombo. Mit dem Cardinal Salviati geräth er in Streit über die Ablieferung des Modelles zu einem Kelch,
1532 welchen nach des Papstes Angabe „statt des Fusses die drei Gestalten des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung trugen und dessen Untersatz Geburt und Auferstehung Christi, sowie Petri Kreuzigung in halb erhabener Arbeit zierten". Salviati bringt, um Cellini zu demüthigen, einen Wettstreit mit dem Mailänder Goldschmied Tobias zu Wege, dessen Aufgabe die Fassung eines zum Geschenk nach Frankreich bestimmten werthvollen Hornes vom Einhorn war. Cellini wollte dasselbe „auf einem phantastischen, halb vom Pferde, halb vom Hirsche entnommenen und mit herrlichem Vliess ausgestatteten Thierkopf befestigen und allerlei hübsche Zierrathen hinzufügen". Tobias hatte eine Art Leuchter vorgestellt, in welchen das Horn wie eine Kerze eingesteckt werden sollte, und an Stelle der Leuchterfüsse vier Einhornsköpfchen angebracht. Cellini behauptet, den Tobias übertroffen zu haben; dennoch erhält Letzterer den Auftrag der Ausführung. In Anbetracht der steigenden Anmaassung Cellini's, vielleicht auch seiner Unthätigkeit, fällt es seinen zahlreichen Feinden nicht schwer, ihn um die Stelle an der Münze zu bringen. Als der Papst nun auch noch Herausgabe des fertigen Kelchfusses fordert, verweigert Cellini dieselbe auf das bestimmteste, will nur den darauf erhaltenen Vorschuss zurückzahlen und behauptet sein Recht auch der Gewalt gegenüber.[1]) Die treulose Ueberlistung, mittelst welcher Papst Clemens sich dennoch in Besitz des Modelles zu setzen weiss, um es dem Tobias zur Ausführung zu übergeben, berichtet Cellini trotz seiner sonstigen, demuthvollen Verehrung für den Stellvertreter Christi auf Erden, mit verbissenem Hohne. Obgleich wieder zu Gnaden angenommen, zeigt er nur wenig Lust, die Ausführung einer Monstranz für das Frohnleichnamsfest zu übernehmen, sondern arbeitet lieber im Stillen an einer grossen Medaille fort, mit der er den Papst überraschen will. Ehe diese vollendet ist, treibt ihn die Liebe zu einer schönen, ihm entflohenen Sicilianerin Zauberkünsten in die Arme. Eine bei nächtlicher Beschwörung im Colosseum „von bösen Geistern" erhaltene und gläubig aufgenommene Prophezeiung geht in der That dadurch in Erfüllung, dass Cellini bei Händeln auf

[1]) Dieser Kelchfuss blieb lange in Cellini's Besitz; in Geldnoth verkaufte er ihn später an den Herzog Alexander von Florenz, welcher denselben durch einen anderen Meister vollenden liess. S. darüber Vita ed. Bianchi, S. 135, 500, 548.

offener Strasse seinen Gegner durch einen unglücklichen Steinwurf schwer verletzt, nach Neapel entfliehen muss und dort die Gesuchte findet. Vom Vicekönig wird er wohlwollend aufgenommen und arbeitet kurze Zeit in des Goldschmieds Domenico Fontana Werkstatt, kehrt jedoch bald wieder heimlich nach Rom zurück, wo er im Verborgenen die Genesung des Gegners abwartet und die Kehrseite der Medaille vollendet. Diese gehört zu den besseren des Meisters:

A.: Bärtiges Brustbild des Papstes im Profil, baarhäuptig, mit Pluvial, an dem man Benvenuto's Schliesse zu erkennen glaubt.
Inschrift: Clemens VII. Pont. Max. An. XI. MDXXXIIII.

R.: Eine Frau zündet mit einer Fackel einen Haufen Rüstungen und Waffen an; daneben ein Tempel, an welchen die Kriegswuth gefesselt ist.
Inschrift: Clauduntur belli portae. [1])

Der Revers hatte Bezug auf die Krönung des Kaisers durch den Papst nach Abschluss des Friedens im J. 1530. Als die Stempel fertig sind, prägt Cellini sie in Gold, Silber und Kupfer aus und legt sie dem Papste vor, dem sie so gut gefallen, dass er zum Kopfe noch eine

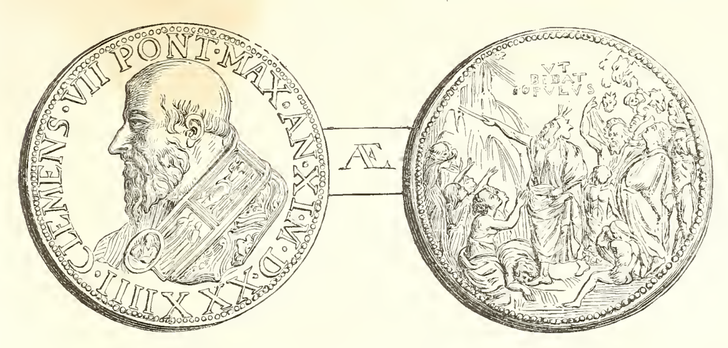


Fig. 1. Medaille auf Papst Clemens VII. 1534.

zweite Kehrseite, wohl als Anspielung auf die durch ihn angeordnete Brunnengrabung zu Orvieto, bestellt. Auch diese Medaille ist uns erhalten:

A.: wie oben.
R.: Moses schlägt das Wasser aus dem Felsen. [1])

Cellini unter Paul III. Papst Clemens erlebt eben noch die 1534
Vollendung dieser Arbeit; ihm folgt Paul III. aus dem Hause Farnese.

[1]) S. Tr. Cap. XV.

Als bald nach des letzteren Regierungsantritt Cellini Gelegenheit findet, seinen Feind Pompeo, den Hauptanstifter der Verfolgungen, welche er in den letzten Jahren erduldet hatte, zu ermorden, geht ihm auch dieses Verbrechen ungestraft dahin. Wie er selbst sagt, erwiderte der Papst den Klägern: „In ihrer Kunst einzige Männer, wie Benvenuto, seien nicht streng an die Gesetze gebunden“, — ein Ausspruch, der, wenn er überhaupt gethan wurde, allerdings vortrefflich zu dem rachsüchtigen Wesen Cellini's passte und den letzterer sich in der Folge noch häufig zu Nutzen machte. Durch päpstlichen Freibrief gesichert, arbeitet er zunächst die Stempel zu den auf die einstimmige Wahl Paul III. bezüglichen Scudi. Man sieht auf dem

A.: das Wappen der Farnese mit den 6 Lilien; darüber Tiara und Schlüssel.
Inschrift: Paulus III. P. Pont. Max.
R.: St. Paulus in ganzer Gestalt.
Inschrift: St. Paulus. Vas electionis.

Die Familie des ermordeten Pompeo sucht jetzt, als sie vor dem Richter keinen Schutz findet, Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Den gedungenen Mördern entkommt freilich Cellini; er muss aber, als des Papstes natürlicher Sohn, Luigi Farnese, sich um eine Summe Geldes der Gegner annimmt, nach Florenz entweichen. Von hier aus unternimmt er mit dem Bildhauer Tribolo eine kurze Erholungsreise nach Venedig, woselbst er die Bekanntschaft des grossen Jacobo de Sansovino macht. Heimgekehrt arbeitet er eine Reihe von Stempeln zu des
1535 Herzogs Alexander I. Münzen:

1) Silbermünze von 40 Soldi:
A.: Brustbild des Herzogs.[1])
Inschrift: Alexander. Med. R. P. Floren. Dux.
R.: Die Schutzpatrone der Medici: St. Cosmus und St. Damianus, stehend, Bücher in der Hand, wie im Gespräch.
Inschrift: S. Cosmus. S. Damianus.

2) $^1/_2$ Julier in Silber:
A.: Wappen der Medici mit den 6 Kugeln.
Inschrift: Alexander. Med. R. P. Floren. Dux.
R.: Vorwärts gewendetes Brustbild des jugendlichen Johannes des Täufers; auf der Brust ein Fell; das Kreuz über der linken Schulter.
Inschrift: S. Joannes Baptista.

---

[1]) Die perückenartige Behandlung der Locken au das Herzogs Kopf ist unschön; daher vielleicht der Name: „ricci“, Locken, als Spitzname. S. Tr. Cap. XIV.

3) Goldscudo:
A.: Wappen wie oben.
Inschrift: Alexander Med. R. P. Filoren. (!) Dux.
R.: Ein von 4 Cherubimköpfchen umgebenes Kreuz.
Inschrift: Dei virtus est nobis.

4) Julier:
A.: Wappen der Medici.
R.: H. Johannes im Profil, sitzend, ein Buch in der Hand.

Von diesen Münzen sind nur die ersten drei als in den Sammlungen vorhanden bekannt; die vierte beschreibt Cellini in der Vita. Während Cellini nun das Wachsmodell zu einer Bildnissmedaille des Herzogs ausführt, ruft ihn ein neuer Freibrief des Papstes nach Rom, damit er dort bei einem Marienfeste Ablass für den Mord gewinne. Kaum eingetroffen, wird er Nachts in seiner eigenen Wohnung durch eine von Luigi Farnese abgesandte Häscherbande bedroht, rettet sich zwar durch den Freibrief und mannhaftes Auftreten, verfällt jedoch in Folge der Aufregung in eine heftige Krankheit. Schon sagt man ihn todt; ja, schon hat sein Freund Benedetto Varchi ein rührendes Sonett auf seinen Tod gedichtet, als er sich wie durch ein Wunder erholt. Im November geht er dann zu seiner völligen Heilung nach Florenz in seiner Schwester Haus. Als unterdessen Giorgio Vasellai's (Vasari) üble Nachrede den Herzog ungünstig gestimmt hat, rechtfertigt sich Cellini, zieht aber doch vor, schon im folgenden Frühjahr nach Rom
zurückzukehren.[1]) Des Herzogs Medaille bleibt unausgeführt, da Lo- 1536
renzino von Medici statt die versprochene Kehrseite anzugeben, den
Herzog ermordet. Erst im folgenden Jahr ist Cellini wieder bei grösse- 1537
ren Werken thätig. Kaiser Karl V. ist siegreich von seinem Zug nach Tunis heimgekehrt und der Papst will ihm ein Gastgeschenk machen. Um Rath gefragt, schlägt Cellini dazu ein goldenes Crucifix vor, zu dem er die schon fertigen Figürchen des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung verwenden will, die noch vom unvollendeten Kelche Clemens VII. lagen. Der Papst zieht aber „ein besonders herrlich mit Miniaturen ausgemaltes Brevier zu Ehren der Mutter Gottes“ vor, zu welchem Cellini „einen Deckel von massivem Golde, reich mit Edelsteinen verziert“ arbeiten soll. Als der Kaiser unvermuthet rasch eintrifft, hat Cellini die Ehre, ihm das noch unvollendete Brevier persönlich zu überreichen; bei welcher Gelegenheit der Kaiser ihm besonderes Lob wegen der Schliesse am Pluvial spendet und ihn reichlich belohnt. Auch die

---

[1]) Dass G. Vasari übrigens nicht feindlich gegen Cellini gesinnt war, wie dieser wiederholt meint, geht aus mehreren Stellen seiner Schriften und dem günstigen Urtheil hervor, welches er im Allgemeinen über Cellini als Künstler fällt.

Fassung des grossen, dem Papste bei der ersten Zusammenkunft vom Kaiser überreichten Diamanten wird Cellini übertragen.[1]) Als endlich der Buchdeckel mit reicher Verzierung von Figuren, Laubwerk, Juwelen und Email vollendet ist, bereitet Cellini sich zur Reise nach Frankreich vor.[2]) Von einem Peruginer Gesellen und seinem Schüler Ascanio begleitet, reist er über Florenz und Venedig nach Padua. Hier entwirft er für den Pietro Bembo eine Medaille, auf deren Avers des Cardinals Bildniss (mit kurzem venetianischem Barte) und auf deren Revers ein Pegasus inmitten eines Myrtenkranzes zu sehen war.[3]) Durch Graubündten, über den Bernina und Albula-Pass, und die Schweiz geht die durch manche heitere und ernste Abenteuer unterbrochene Reise weiter bis Lyon. Von da ziehen die drei „in Sicherheit, immer lachend und singend“ gen Paris. Der von Rom her dem Cellini befreundete Maler Rosso nimmt sich seiner aber in keiner Weise an; auch der König, dem die Kriege zu schaffen machen, hat keine Musse sich des Meisters zu erinnern. Dazu kommt noch, dass Ascanio und er selbst erkranken und sich nach der Heimath sehnen. Vom Cardinal von Ferrara, Hippolyt von Este, unterstützt und mit der Anfertigung eines Beckens und Bechers von Silber beauftragt, reist Cellini nach kurzem Aufenthalt über den Simplonpass heim. Nachdem er unterwegs dem Herzog von Ferrara seine Aufwartung gemacht und der Mutter Gottes zu Loretto für seine Genesung gedankt hat, geht er weiter nach Rom und errichtet daselbst eine neue grössere Werkstatt, wo er bald zwölf Gesellen in beständiger Thätigkeit halten kann. Von allen Seiten fliessen ihm Aufträge zu. Unter Anderem arbeitet er „einem reichen Schmuck von Gold und Edelsteinen“ für die Gemahlin des Girolamo Orsini. Aus diesem glücklichen Leben reisst ihn aber bald seine durch den Luigi Farnese bewirkte Gefangennehmung auf Grund eines Gerüchtes, Cellini habe beim Ein-
1538 schmelzen des päpstlichen Schatzes werthvolle Edelsteine entwendet. Seine Rechtfertigung wird nicht beachtet und fast zwei Jahre hindurch muss er die Qualen einer ungerechten und harten Gefangenschaft erdulden. Bei einem kühnen Fluchtversuch bricht er den Fuss, wird in noch strengerer Haft gehalten und sieht sogar sein Leben durch Gift bedroht. Erst in Verzweiflung, dem Selbstmord nahe, beugt sich sein

---

[1]) S. Tr. Cap. VIII. Ob der von Cellini so sehr herausgestrichene Kunstgriff beim Fassen dieses Diamanten nicht vielmehr ein Missgriff war, mögen Fachmänner entscheiden. Jedenfalls kann die Wirkung der zwischen Tinte und Stein gelegten Schicht durchsichtigen Harzes keine auf lange Dauer berechnete sein.

[2]) Interessant wäre, zu constatiren, ob dieser Buchdeckel der in der Bibliothek zu Neapel unter Cellini's Namen aufbewahrte ist.

[3]) S. Tr. ed. Mil. p. 267. Lettera di 9 sett. 1536 und Vita p. 206. Die alberne Anekdote, welche C. in der Vita von diesem so ausgezeichneten Manne berichtet, verdient wohl keinen Glauben. Diese Medaille ist, wenn überhaupt vollendet, nicht erhalten.

starrer Sinn endlich vor dem Unabänderlichen und er findet Trost und stilles Glück in religiösen Betrachtungen und dichterischen Versuchen. Seine Visionen in der letzten Zeit des Kerkerlebens bieten ein eigenthümliches, psychologisches Interesse, indem die Erscheinungen heiliger Personen sich in seiner Einbildungskraft völlig wie plastische Werke der Goldschmiedekunst gestalten. Endlich befreit ihn die Ankunft des Cardinals von Ferrara, der ihn für den König von Frankreich losbittet und einstweilen in seinen Palast aufnimmt. Die Vollendung des für den Cardinal vor zwei Jahren begonnenen Beckens überlässt Cellini seinen Gesellen Paolo und arbeitet selbst am Becher. „Dieser, wie das ovale Becken, war mit runden und flacherhabenen Figuren auf das reichste und geschmackvollste verziert; unter denen des Beckens sah man Fische".[1]) Ausserdem verfertigte er ein grosses Siegel für den Cardinal, „darin waren zwei Geschichten gegraben, Johannes als Prediger in der Wüste und der heilige Ambrosius zu Pferde, mit einer Peitsche in der Hand die Arianer vertreibend". [2]) Auch entwirft er das Wachsmodell zu den berühmten, erst für den König von Frankreich ausgeführten Salzfass. Im Frühjahr (22. März) des folgenden 1540
Jahres bricht er mit dem Gefolge seines Beschützers auf und gelangt nach einer Reise, deren Erlebnisse genügend zeigen, dass der Kerker seinen Uebermuth nicht zu brechen vermochte, zum Herzog von Ferrara, Ercole II.; für diesen arbeitet er eine Medaille, auf deren einer Seite des Herzogs Bildniss, auf der anderen die schon einmal für Papst Clemens ausgeführte Darstellung des Trophäen verbrennenden Weibes und der gefesselten Wuth sich befindet. Die Inschrift „Pretiosa in conspectu domini" (Spielerei mit dem bekannten Bibelspruche!) bezog sich auf den vom Herzog dem Papste für 300,000 Ducaten abgekauften Frieden. Durch einen Brief des vorausgereisten Cardinals abgerufen, macht Cellini sich eilig auf die Reise nach Frankreich, welche diesmal über den Mont-Cenis geht.

Cellini bei Franz I. In Fontainebleau stellt sich Cellini dem 1540
Könige vor. Dieser nimmt ihn huldvoll auf und eröffnet ihm Aussichten zu grossen Aufträgen. Als aber Cellini, statt diese sich verwirklichen zu sehen, lange Zeit mit des Königs Hofhaltung im Lande umherziehen muss und gar der Cardinal von Ferrara meint, er könne mit 300 Scudi Jahrgehalt vorlieb nehmen, reisst ihm die Geduld. Ganz plötzlich taucht der in seiner Gefangenschaft gefasste Gedanke einer Wallfahrt zum heiligen Grabe in Jerusalem wieder auf. Hab und Gut lässt er seinen Gesellen und reitet eines schönen Morgens ohne Weiteres allein in die weite Welt hinaus. Halb mit Gewalt bringt man ihn zurück, doch befriedigt ihn nur das Ver-

[1]) Unbekannt, ob erhalten.
[2]) S. Tr. Cap. XIII.

sprechen eines, dem des Leonardo da Vinci gleichen Jahrgehaltes von 700 Scudi. Obendrein erhält er sofort ein Geschenk von 500 Scudi und den Auftrag „zwölf Modelle zu silbernen Statuen zu machen, um als zwölf Leuchter rund um den Tisch des Königs zu dienen; sie sollten sechs Götter und sechs Göttinnen vorstellen, alle von der Grösse des Königs, welcher an vier Ellen maass“.[1]) In Paris entwirft Cellini sofort die Modelle des Jupiter, Apoll, Vulcan und der Juno aus Wachs, jedes $^2/_3$ Ellen hoch. Der König ist damit zufrieden, setzt des Meisters beiden italienischen Gesellen ein Gehalt von je 100 Scudi aus und weist Cellini für die Arbeit im Grossen das Schloss Klein-Nello an, belegen in der Nähe des Louvre auf dem anderen Ufer der Seine. Erst nach wiederholten Streitigkeiten mit den derzeitigen Bewohnern dieses Schlosses, vermag sich Cellini in Besitz desselben zu setzen. Als dies endlich gelungen, führt er die Modelle des Jupiter und Vulcan, sowie das des Mars in der Grösse, wie sie von Silber werden sollten, in Thon aus.[2]) Der König lässt ihm für den Jupiter 300 Pfund Silber anweisen, nimmt selbst den lebhaftesten Antheil am Fortschreiten des Werkes und überrascht sogar einmal, von seinem Gefolge begleitet, den Meister inmitten seiner Gesellen bei der Arbeit. Die nunmehr vollendeten, silber-vergoldeten Gefässe des Cardinals von Ferrara schenkt letzterer dem Könige, der nun auch ein prächtiges Salzfass von Cellini's Hand dazu wünscht. Alsbald legt dieser sein schon früher in Italien entworfenes Wachsmodell dem Könige vor. Dasselbe findet grossen Beifall und sofort werden dem Meister 1000 Goldgulden als Material zur Ausführung, ausbezahlt. Das für den Jupiter nicht verwendete Silber, verarbeitet Cellini zu „einem grossen Gefäss mit zwei Handhaben, ungefähr $1^1/_2$ Ellen hoch“. Den Guss einer Bronzestatuette nach dem Modell zum Jupiter überträgt er französischen Meistern, welchen derselbe jedoch misslingt, während zwei zu gleicher Zeit von ihm selbst nach italienischer Weise gegossene Büsten, vortrefflich gerathen. Sie stellten dar, die eine „den Julius Cäsar mit gepanzerter Brust in Ueberlebensgrösse“, entworfen nach Cellini's zu Rom nach der Antike gearbeitetem Modelle; die andere „in gleicher Grösse den überaus schönen Kopf eines Mädchens“, welches damals mit dem Meister
1543 lebte.[3]) Während die Ueberarbeitung dieser Werke vorschreitet, schickt Cellini sich an, auch das reichverzierte Fussgestell zum Jupiter selbst zu giessen. An diesem waren „dargestellt Leda mit ihrem Schwan und der Raub des Ganymed in halberhobener Arbeit“. Auch das Fussgestell für die Juno, zu deren Ausführung jedoch einstweilen noch das Silber fehlt, wird begonnen und nebenher ein kleines reichgearbeitetes

---

[1]) Ein „braccio“, hier wie auch später mit „Elle“ übersetzt, maass etwa $^1/_2$ Fuss.

[2]) S. Tr. Cap. XXV.

[3]) S. Tr. Sc. Cap. I—III. Alle diese Werke verschollen.

Gefäss für Madame d'Estampes angefertigt. Auch für den in des Königs Kriegsdienst stehenden P. Strozzi und für manche andere vornehme Herren gibt es vollauf zu thun. Ein neuer Besuch des Königs in der Werkstatt veranlasst die Bestellung von Modellen zur Ausstattung des königlicheu Lustschlosses von Fontainebleau. Schon nach sechs Wochen sind ein Portal und eine Brunneneinfassung entworfen und werden dem König vorgelegt. „Das Portal war", wie Cellini's Worte lauten, „nach ihrer übelen französischen Manier gross und doch zwergmässig" (d. h. zu niedrig im Verhältniss zur Breite), „seine Oeffnung war wenig höher als ein Viereck und oben darüber ein Halbrund, flachgedrückt nach Art eines Korbhenkels. Dieser obere Theil ward in ein schönes Verhältniss gebracht, ein reiner Halbkreis hineingezeichnet und an jeder Seite ein gefälliger Vorsprung angebracht. Die letzterem entsprechenden Gesimstheile stützte jederseits ein Satyr in mehr als halberhobener Arbeit. Der eine schien mit der Hand das Gebälk zu tragen und hielt im anderen Arm einen grossen Stab. Sein Gesicht war muthig und wild und konnte dem Anschauenden wohl Furcht einjagen. Der zweite hatte eine ähnliche Stellung, doch waren der Kopf und einige Nebenumstände abgeändert. So hielt er eine Geissel in der Hand mit drei an Ketten hängenden Kugeln. Die Gestalt der Satyrn war übrigens bis auf ein Paar kleine Hörner und etwas Ziegenähnliches im Gesichte durchaus menschlich gebildet. In das Halbrund hatte der König eine Figur verlangt, welche die Nymphe der Quelle vorstellen sollte. Sie war als eine schöne Frauengestalt in angenehmer, liegender Stellung abgebildet. Unter dem linken Arm hielt sie eine Urne, aus der Wasser zu fliessen schien, und legte den rechten auf das zum grossen Theil frei vorragende Haupt einer Hirschkuh. Daneben sah man auf der einen Seite Bracken und Windhunde, die das Vergnügen der Jagd andeuteten, auf der anderen allerlei Wildpret, wie solches der schöne Wald, wo die Quelle entspringt, in Menge ernährt. Das Halbrund war in ein flaches Viereck eingeschlossen; in den beiden oberen Ecken desselben sah man Siegesgöttinnen mit Fackeln in den Händen. Ganz oben über dem Viereck war des Königs Sinnbild, ein Salamander, angebracht, mit reichen Blumen und Fruchtgewinden, wie es sich zum Werke schickte, das eigentlich der Jonischen Ordnung angehörte. Der Durchmesser des Halbrunds betrug gegen 8 Ellen (circa 12')."[1] „Die Brunneneinfassung bestand in einem, von sich durchschneidenden Treppen umgebenen Viereck, in dessen Mitte sich ein Fussgestell erhob, worauf die nackte Figur des Kriegsgottes stand. Diese hielt mit der Rechten eine zerbrochene Lanze empor, während die Linke nach dem schönen Schwertgriff fasste. Sie ruhte auf dem linken Fuss und

[1]) Obige Beschreibung passt genau auf das bis auf die Satyrn erhaltene und im Louvre aufbewahrte Original. S. Tr. Sc. Cap. I. u. III.

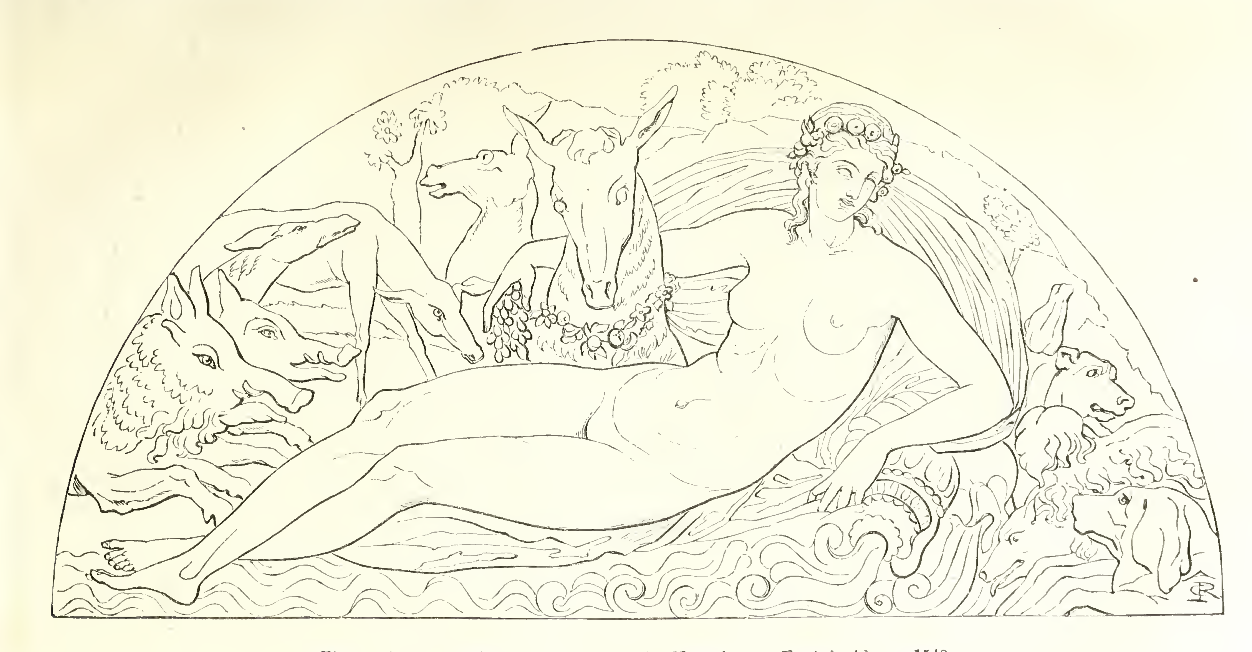


Fig. 2. Oberer Theil eines Portals mit der Nymphe von Fontainebleau. 1543.

setzte den rechten auf einen reichgearbeiteten Helm. An den vier Ecken des Brunnens waren vier sitzende Gestalten: die Wissenschaft, bildende Kunst, Musik und die königliche Freigebigkeit. Berechnet war die Grösse der in Bronze auszuführenden Hauptfigur auf 40 Ellen (54'), die Nebenfiguren sollten entsprechend kleiner ausfallen".[1]) Der König überhäuft den Meister mit Beweisen seiner Gunst; unvorsichtiger Weise hat dieser aber vergessen auch der Geliebten des Königs, der Madame d'Estampes, die Modelle vorzulegen, welche dadurch seine unerbittliche Feindin wird. Ihrem Einflusse schreibt Cellini die Verfolgungen zu, welche ihn von nun an unausgesetzt plagen. Er triumphirt freilich oft genug über seine Feinde, muss aber auch zu den empörendsten Gewaltmitteln greifen, um sein, wie er meint, unzweifelhaftes Recht zu behaupten. Auch seiner Rachsucht lässt er den zügellosesten Lauf. Wie immer, wenn es ihm allzuwohl geht, überhebt er sich auf maasslose Weise — womit uns die würdigere Seite seines Wesens nur einigermaassen aussöhnen kann, welche hervortritt, wenn er wirklich Unrecht leidet, oder, wie später beim Guss des Perseus, mit grossen Hindernissen zu kämpfen hat. Als das für Madame d'Estampes zum Geschenk bestimmte Gefäss nicht sofort angenommen wird, überfällt den Meister, während des langen Wartens ein wüthender Heisshunger, er läuft davon und schenkt seine Arbeit dem Cardinal von Lothringen.[2]) Hierdurch verdirbt er es vollends mit der einflussreichen Frau. Die Folge davon ist, dass sie die Arbeiten für den Brunnen dem Maler Primaticcio, nach seiner Heimath auch Bologna genannt, übertragen lässt; diesen bewegt Cellini jedoch durch offene Drohung zum Rücktritt und — behält den Auftrag. Ferner fängt ein früherer Bewohner von Klein-Nello, den Cellini gewaltsam ausgetrieben hatte, einen Process an. Cellini hilft sich, indem er seinen Gegner „mit einem grossen Dolche so übel zurichtet, dass ihm die Lust zum Processiren vergeht". Unterdessen ist das Salzfass mit der Gesellen Beihülfe glücklich vollendet und wird dem Könige übergeben, der sich höchlich darüber freuet. Die Beschreibungen, die Cellini von diesem seinem Hauptwerke in der Minuterie-Technik zu wiederholten Malen in der Vita und den Trattati entwirft, stimmen in vielen Nebenumständen sowohl untereinander, als auch mit dem im K. K. Münz- und Antiken-Kabinet zu Wien aufbewahrten Original, nicht überein.[3]) Eine Beschreibung nach letzterem

[1]) S. Tr. Sc. Cap. VII.

[2]) Ueber diese Arbeit nichts Näheres bekannt.

[3]) Ausser den durch das Werk selbst unwiderleglich gegebenen Beweisen für die Aechtheit der Saliera, sind auch urkundliche Aufzeichnungen darüber vorhanden, dass dieselbe als Geschenk Karl IX. von Frankreich an des Kaiser Maximilian II. Bruder, den Erzherzog Ferdinand kam, welcher bei des Königs Heirath mit Elisabeth von Oesterreich die Procuratie gehabt hatte. Aus der Ambraser Sammlung, welche Ferdinand stiftete, kam die Saliera später nach Wien; s. Arneth a. a. O.

wird daher nicht überflüssig sein: der Untersatz aus schwarzem Ebenholz ist von länglich ovaler Form, circa 1 Fuss lang und 4 Finger breit hoch. Um ihn schlingt sich ein breiter, goldener Fries, in vier grössere und vier kleinere Nischen abgetheilt. In ersteren sind die vier Tageszeiten, der Morgen — Aurora — und die Nacht — la notte — in weiblichen, der Tag — il giorno — und der Abend — il crepusculo — in männlichen, liegenden Gestalten dargestellt. Aus den vier kleineren Nischen brechen die Brustbilder der vier Hauptwinde mit stürmischer Bewegung hervor. Zwischen diese acht Figuren sind Werkzeuge des Krieges, des Ackerbaues, der Schifffahrt, der Künste u. s. w. vertheilt. Bei sämmtlichen, mit staunenswerther technischer Vollendung aus Gold getriebenen Darstellungen ist Email an Gewandung und Nebendingen sparsam, aber geschmackvoll zur Anwendung gebracht. Auf diesem Untersatz sitzen gegeneinandergewendet Neptun und Cybele, ersterer als Vertreter des Salzbietenden Meeres, letztere der Gewürzerzeugenden Erde. Auch diese Figuren sind, wie alles Folgende, aus Gold getrieben.[1]) Neptun sitzt mit zurückgebeugtem Oberkörper und vorgestreckten Beinen auf einer Muschel, welche über einem mit goldenen Lilien besäeten, blauemaillirten Teppich ruht, unter dem vier fischschwänzige Meerpferde aus den Wellen auftauchen. Das Haupt des Gottes schmückt ein grünes Diadem, den linken Arm stützt er auf den Kopf eines der Meerpferde, die rechte Hand, mit dem Dreizack, legt er auf den Schnabel einer reichgearbeiteten kleinen Barke. Diese sollte das Salz aufnehmen; sie ist an den Schnäbeln mit Thierköpfen und Masken, an den Seiten mit kriegerischen Werkzeugen verziert. Auf der dem Meere zugetheilten grösseren Hälfte der Fläche des Untersatzes schwimmen in den blauemaillirten Wellen zahlreiche Meerthiere, Fische und Delphine. Dem Neptun gegenüber sitzt unnatürlich stark zurückgelegt die Cybele auf einer über den Kopf eines Elephanten ausgebreiteten, grünemaillrten und mit goldenen Lilien besäeten Decke. Ihre schön geflochtenen Haare schmückt ein buntemaillirter Kranz aus Weintrauben, Blumen und Früchten. Die linke Hand drückt sie an die strotzende Brust, mit der rechten greift sie in einen neben ihr liegenden Haufen bunter Blumen und Früchte. Der Erdboden um die Göttin ist felsartig dargestellt; unter ihr bricht aus einer Höhle der prächtige Kopf eines Löwen; vor ihr liegt zu ihr aufblickend ein Salamander in Flammen. Rechts steht das zur Aufnahme des Pfeffers bestimmte kleine Gefäss in Form eines dreithorigen Triumphbogens Jonischer Ordnung. Auf den vier oberen Ecken des letzteren sitzen zwei männliche und zwei weibliche Gestalten, wohl Personificationen der vier Jahreszeiten. Auf der abhebbaren Platform des Triumphbogens liegt ausgestreckt auf grünem Teppich eine üppige Frauengestalt mit Perlen

---

[1]) S. Tr. Cap. XII.

und Blumen im Haar. In den Nischen an beiden Schmalseiten des Bogens steht einerseits unter dem Wappenschilde mit den Lilien Frankreichs ein nackter Herkules mit Keule, andernseits unter dem Salamander und dem gekrönten F eine entblösste Frauengestalt mit einem Füllhorn.[1]) — Der König will den Meister für seine zahlreichen Arbeiten — das Gefäss und der Jupiter sind fast schon vollendet, die Pforte weit vorgeschritten — durch ein Geschenk von 7000 Goldgulden belohnen, lässt sich aber überreden, ihm statt dessen lieber ein

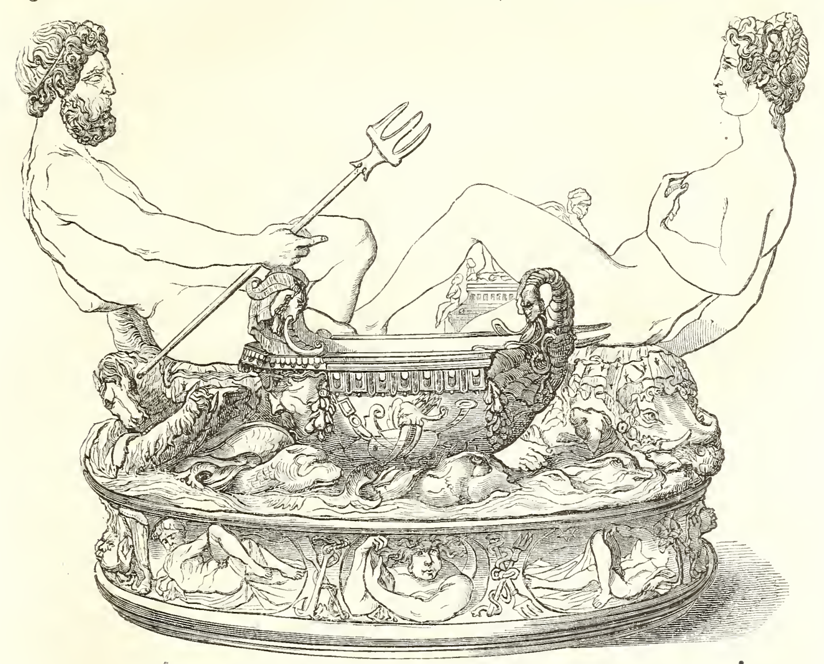


Fig. 3. Salzfass für Franz I. 1540 — 1543.

gelegentlich freiwerdendes Besitzthum in seinem Reiche zu versprechen, damit er nicht etwa mit einer so grossen Summe Geldes davonziehe.

[1]) In diese Zeit fällt auch, d. h. wenn überhaupt Cellini diese Arbeit mit Recht zugeschrieben wird, der von Waagen, Kunst und Künstler in England I. Th. S. 165, erwähnte und seitdem ohne weitere Beweise in viele Handbücher der Kunstgeschichte übergegangene Schild. Es heist daselbst: In George Hall: Von sehr bedeutendem Werth als Kunstwerk ist ein Schild, welchen der König Franz I. von Frankreich dem König Heinrich VIII. bei ihrer Zusammenkunft auf dem Champd'or bei Calais geschenkt hat. Er ist ein Werk des B. Cellini und der reiche Schmuck von Figuren, Masken und Arabesken gehört in Erfindung und Ausführung zu dem Trefflichsten, was man sehen kann. Cellini selbst spricht nicht davon.

Das zweite Modell zur Colossalstatue wird nunmehr vollendet, auch fällt wahrscheinlich in diese Zeit die Anfertigung von Cellinis bester Medaille. Auf dieser Avers ist des Königs Brustbild mit Lorbeer und Scepter und die Inschrift Franciscus I. Francorum Rex, auf dem Revers Perseus, der auf dem Pegasus reitend, mit einer Keule nach der am Boden liegenden, durch Kugel und Steuer angedeuteten Fortuna schlägt. Die Inschrift lautet: Devicit Fortunam virtute; unter der Darstellung steht Benvenut. Sonderbarer Weise ist dieses trefflichen Werkes nirgends in Cellini's Schriften gedacht; er erwähnt nur, dass noch im Jahre 1543 der König ihm Aufträge für Münzstempel habe geben wollen, er jenem auch verschiedene Entwürfe vorgelegt habe, man



Fig. 4. Medaille auf Franz I. 1543.

1544 jedoch nicht einig geworden sei. — Von der Cellini am 17. Juni des Jahres 1544 von seiner Geliebten, Scozzona, geborenen Tochter ist keine weitere Kunde erhalten. Den immer wieder erneuerten Plackereien wegen des Besitzes von Klein-Nello wird durch ein Patent vom 15. Juli desselben Jahres ein Ende gemacht. Der König erklärt darin, seinem „cher et bien amé Bienvenuto celiny, orfèvre et Statuaire“ solle das Haus „du Petit Nesle, située en notre ville de Paris, avec toutes et chacunes ses appartenances et dépendances“ zum vollständigen Eigenthum verliehen sein. Schon früher, im Juli 1542, war dem Cellini durch ein königliches Patent für ihn und seine Nachkommen die völlige Naturalisation verliehen worden. [1]) Durch solche Gunstbezeugungen steigt die Feindschaft der Madame d'Estampes nur umsomehr. Als Cellini dem Könige seinen silbernen Jupiter zeigen will, richtet sie es so ein, dass dies zugleich mit Vorführung der vom Primaticcio unterdessen heimlich herbeigeschafften Bronzeabgüsse werthvoller antiker

[1]) Diese interessanten Documente sind ausführlich wiedergegebon in der von Bianchi besorgten Ausgabe der Vita di B. Cellini. S. 583 ff. (Firenze, Lemonnier).

Statuen geschieht. Dennoch besteht Cellini, indem er dem Jupiter eine günstige Beleuchtung von oben dadurch gibt, dass er ein Licht in dem von des Gottes rechter Hand emporgehaltenen Bündel Blitze anbringt — während die daneben stehenden Statuen des Primaticcio sich von unten einfach beleuchtet weniger vortheilhaft ausnehmen.[1]) Als Belohnung erhält Cellini 1000 Goldgulden, wovon er seine Gesellen, deren er italienische, französische und deutsche hält, reichlich beschenkt. Die deutschen Gesellen lobt er mehrmals als besonders tüchtig. Nach diesem geht es an die Ausführung des Marsmodelles in der wirklichen Grösse „aus Holz und Eisen, mit einem Gypsüberzuge".[2]) Auch die Zusammensetzung der einzelnen Stücke der Pforte wird begonnen. Da unterbricht im September das Anrücken des kaiserlichen Heeres die künstlerische Thätigkeit. Die Befestigung von Paris wird Anfangs Cellini zugedacht, zuletzt jedoch auf seiner hohen Feindin Anstiftung einem andern Italiener, dem Bellarmato von Siena übertragen. Als, nachdem diese Gefahr glücklich beseitigt, der Krieg gegen England den König vollends in Anspruch nimmt, wird dem Cellini der Aufent- 1545
halt in Paris von Tag zu Tage mehr verleidet, und er benutzt die Ueberreichung zweier schöner Silbergefässe,[3]) mit denen er dem Könige bis nach Argentan (Dept. de l'Orne) nachgereist war, die Bitte um Urlaub zu einer Reise nach Italien auszusprechen. Der erzürnte König will nichts davon wissen und schickt den Meister nach Paris zurück. Endlich wird die Erlaubniss durch des Cardinals von Ferrara Vermittelung erwirkt, und im Juli 1545 reist Cellini ab, nachdem er das Schloss mit seiner ganzen Ausstattung dem Ascanio zur Ueberwachung, und dem Könige bedeutende Rückstände seiner Besoldung als Unterpfand zurückgelassen hat. Einige mitgenommene silberne Gefässe, wie er sagt, sein Eigenthum, welches er auf die Besitzungen des Cardinals bei Lyon in Sicherheit bringen wollte, werden ihm durch nachgeschickte Boten abgenommen. Im Uebrigen gelangt er glücklich nach Piacenza. Hier trifft er mit seinem alten Feinde Luigi Farnese zusammen, und muss ihm wohl oder übel einen Besuch machen. Jener empfängt ihn aber wider Erwarten auf das freundlichste und bedauert wiederholt die unglückliche Gefangenschaft Cellini's. Dass dies in Gegenwart derselben Landis geschieht, welche den Luigi später ermorden, sieht Cellini als eine besondere Fügung Gottes an „der niemals jene Menschen ungestraft lässt, welche, stark und mächtig, die Unschuldigen ungerecht behandeln".

Cellini beim Herzog Cosmus. Noch vor Ende des Monats trifft Cellini in Florenz ein und sucht alsbald den Herzog Cosmus auf,

[1]) Der Jupiter nicht erhalten.
[2]) S. Tr. Sc. Cap. VII, VIII.
[3]) S. Tr. Sc. Cap. VIII. Nicht erhalten.

der ihm zuredet, statt nach Frankreich zurückzukehren, in seine Dienste zu treten, „er wolle ihn ganz anders belohnen als sein grosser König“. Dies und die Aussicht die Statue des vom Herzog gewünschten Perseus werde neben den Meisterwerken Michelangelo's und Donatello's Aufstellung finden, reizt den Cellini einstweilen zu bleiben und ein Wachsmodell für den Perseus zu entwerfen. Als der König dies vernimmt, wird er sehr ungehalten darüber und lässt dem Meister sagen, er brauche ihn nun nicht mehr und verlange genaue Abrechnung über alles Cellini anvertrauet gewesene. Cellini schickt ihm diese Abrechnung und vertheidigt sich so gut wie möglich gegen die Beschuldigung des Undankes. Später noch einmal aufgefordert, wieder nach Paris zu kommen, zeigt er sich geneigt hierauf einzugehen, als des Königs plötzlicher Tod dazwischen kommt. Dass Cellini übrigens auch ohne dies Florenz nicht wieder verlassen hätte, geht hervor aus einer erhaltenen Supplik an den Herzog. Cellini bittet diesen darin um Anweisung eines Hauses zur Einrichtung seiner Werkstatt; darunter steht von des Herzogs Hand: „Man sehe sich das Haus an, erkundige sich, was der Verkäufer dafür verlangt, denn wir wollen dem Benvenuto hierin zu Gefallen seien“, und weiter unten von des Meisters: „dies war der Grund, dass ich nicht mehr daran dachte, nach Frankreich zurückzukehren, denn bei weitem lieber will ich mich des Besitzes eines bescheidenen Hauses in meiner Vaterstadt unter einem so tugendhaften Herzog erfreuen, als in Frankreich unter dem wundersamen König Franciscus Herr eines Schlosses heissen; und bei weitem köstlicher werden mir die 200 Scudi in meiner Heimath munden, als jene tausend in der Fremde“! Dieses Haus wurde dem Meister durch ein gleichfalls vorhandenes Document vom 20. März 1562 als sein völliges Eigenthum bestätigt. Er bewohnte dasselbe die ganze Zeit hindurch vom Jahre 1545 bis zu seinem Tode im Jahre 1571; kürzlich hat man es in einem Hause der Via dei Rosaio wieder aufgefunden und mit einer Marmortafel bezeichnet, welche die Inschrift trägt: „Casa di Benvenuto Cellini, nella quale formô e gettô il Perseo e qui vi morí il 14 Febbrajo 1570—71“.

Der Guss dieses Perseus nimmt nun, freilich dann und wann durch Wiederaufnahme der Goldschmiedekunst und Versuche in Marmorarbeit unterbrochen, fast volle 8 Jahre in Anspruch, während welcher Cellini mit den grössten Hindernissen zu kämpfen hat, welche ihm durch missgünstige Diener des Herzogs, durch den eifersüchtigen Baccio Bandinelli, wohl aber auch mit durch eigene Schuld in den Weg gelegt werden. Schon bei der Herbeischaffung der zum Aufbau der Werkstatt im Garten seines Hauses nöthigen Materialien werden ihm Schwierigkeiten gemacht. Unterdessen arbeitet er in einer Kammer seines Hauses das Gypsmodell zum Perseus in wirklicher Grösse aus und beginnt die Figur der Medusa aus gebranntem Thon herzustellen; die nöthigen Arbeiter hierzu verweigert ihm Bandinelli's Eifersucht,

und er muss sich mit Handlangern behelfen. Als ihn bald darauf eine Nierenkrankheit von der schweren Arbeit abhält, greift er wieder zur Goldschmiedekunst und beaufsichtigt die Arbeiten der jungen Goldschmiede Gianpagolo und Domenico Poggini in des Herzogs Garderobe. Unter Anderem lässt er diese „einen goldenen Becher mit Relieffiguren und schönen Ornamenten" anfertigen; dann „einen mit Edelsteinen reich besetzten und mit zierlichen Masken ausgestatteten Gürtel" für die Herzogin. Auch beginnt er bei dieser Gelegenheit ein überlebensgrosses Bildniss des Herzogs in Thon zu modelliren. Hergestellt, nimmt er die Arbeit an der Medusa wieder auf, welche nun den Wachsüberzug 1546
erhält. Einem lästigen Process geht er durch eine Reise nach Venedig aus dem Wege, wo er seine alten Bekannten, den J. de Sansovino und Lorenzo Medici wiederfindet, dem grossen Tizian seine Aufwartung macht. Nach kurzem Aufenthalte treibt es ihn wieder an die Arbeit und er giesst zuvörderst, um sich Kenntniss der Erdarten in der Umgegend von Florenz zu verschaffen, ein „$1/2$ Elle grosses Basrelief mit einem Hunde", in Erz; alsdann das vorhin entworfene, mit „einem reichverzierten Panzer nach antiker Art" bekleidete Brustbild des Herzogs.[1]) Als dieser Guss völlig rein ausfällt, bauet Cellini sofort einen kleinen Ofen in seiner Werkstatt, und giesst auch die Figur „des verdrehten Weibchens zu den Füssen des Perseus". Auch dieser Guss gelingt und gefällt dem Herzog wohl, obgleich dieser noch immer nicht daran glauben will, dass auch der Guss der grossen Figur gelingen werde, und den Meister nur gering unterstützt. Nebenher arbeitet Cellini noch des Abends in des Herzogs Garderobe an Schmucksachen für die Herzogin und entwirft das Modell zu einem Gehänge „mit zwei runden Figuren, verschiedenen Thieren und zierlichen Laubgewinden"[2]), in welches ein kostbarer Diamant, ein schöner Rubin und Perlen gefasst werden sollten. Sein Vorschlag, dem Herzog die Münzstempel zu schneiden, wird nicht angenommen; auch zieht der Herzog den Auftrag eines silbernen Gefässes zurück, als Cellini dieses nicht selbst arbeitet, sondern mit Modellen und Zeichnungen dem Peter Martini zur Ausführung übergeben hat. Ueberhaupt kümmert Cellini sich jetzt wenig mehr um dergleichen kleinere Arbeiten; denn er meint: „Die Welt und Italien wisse wohl, dass er ein guter Goldschmied sei, aber Italien habe keine Bildhauerarbeit von seiner Hand gesehen; er hoffe zu zeigen, dass er auch hierin kein Neuling sei." Nur dann und wann arbeitet Cellini noch ein wenig der Herzogin zu gefallen, so einmal „ein Paar kleine silberne Gefässe mit schönen Masken nach antiker Art", und ein andermal fasst er einen Diamanten „in einen Ring am kleinen Finger zu tragen, mit 4 runden Kindern, 4 Masken, Früchten und Bändchen von Email"[3]), welchen Ring die Herzogin später

[1]) Beide Werke sind noch in Florenz erhalten.
[2]) [3]) Diese Arbeiten nicht erhalten.

Philipp II. von Spanien zum Geschenk machte. Führt Cellini auch wenig mehr selber aus, verdient er sich doch im Laufe dieser Jahre viel Geld mit Entwürfen und Modellen für den Cardinal von Ravenna, unter Anderm zu einem Reiterbilde, einer antiken Galere, einem Becken mit Pocal, zu des Cardinals Bildniss, zu einem Tempel mit zahlreichen Figuren. Der um diese Zeit durch Cellini's Freund, den Gelehrten und Dichter Benedetto Varchi wieder angeregte Rangstreit unter den Künsten, nimmt den Meister auch häufig in Anspruch. Er hat die Ehre einer der acht bedeutenden Männer zu sein, welche Varchi um ihre Ansicht in der Frage bittet. Cellini erklärt sich aus vielen Gründen leidenschaftlich für die Sculptur als erste der Künste, und vertritt diese Ansicht wiederholt nicht nur in seinen prosaischen Schriften, sondern auch in zahlreichen Sonetten, deren dichterischer Werth freilich kein hoher ist, und nicht den seiner Prosa an manchen Stellen der Vita erreicht. Die Bilder sind lebhaft, die Sprache kräftig — er vermag sie aber nicht in das Gewand der Poesie zu kleiden, hat auch oft mit der Form zu kämpfen, da Reim und Rhythmus ihm selten recht gelingen wollen. Auch seine religiösen Poesien fallen wohl meistens in diese spätere Zeit seines Lebens, wo er sich mehr und mehr dem Zuge seines Wesens überlässt, den wir bei seiner Gefangenschaft unter Paul III. kennen lernten.[1]) Durch derlei Nebenbeschäftigungen wohl oft vom ernsten Arbeiten abgehalten, mag Cellini durch das Hinausschleppen der Vollendung seines Perseus dem Herzoge, welcher ihm sonst ungemein günstig gesinnt war, hinreichenden Grund dazu gegeben haben, dass dieser ihm die bewilligten Arbeiter wieder entzieht und sich weniger als sonst seiner annimmt. Dieses wird aber von Cellini stets dem Einflusse Bandinelli's zugeschrieben. Als er letzterem einmal allein begegnet, ist er nahe daran, ihn zu tödten, besinnt sich aber noch zu rechter Zeit mit dem Gedanken: „er wolle lieber seine Feinde insgesammt durch glänzende Vollendung seines Werkes ermorden, als sich an diesem einzelnen rächen". Trotzdem zieht den Cellini bald danach ein von Bandinelli ihm spöttisch zur Verfügung gestellter Marmorblock dadurch wieder auf lange Zeit vom Perseus ab, dass er nun auf der Auslieferung des Steines besteht und sich in dieser ihm fremden Technik versuchen will. Er benutzt den Marmor alsdann zu der Gruppe des „Apoll mit dem Hiacynth zu seinen Füssen", die aber unvollendet liegen geblieben zu sein scheint, da sie wenigstens im J. 67 noch als solche von ihm erwähnt wird. Einen vom Herzog ihm zur Restaurirung übergebenen jugendlichen Torso, ergänzt Cellini als Ganymed, durch Hinzufügung des Kopfes, der Arme und Füsse, und eines grossen Adlers.

[1]) Milanesi gibt im Anhange an die Trattati eine interessante Auswahl Cellinischer Poesieen. Manche derselben haben Bezug auf Cellini's künstlerische Ansichten, so einige gelegentlich des erwähnten Rangstreites zwischen Sculptur und Malerei.

Ausserdem fällt noch in die Zeit vor Vollendung des Perseus, die Arbeit „eines Narciss, mit einem (einen Riss des Steines verdeckenden) Blumenkranz um die Brust". Von anderen Arbeiten Cellini's in Marmor sind aus dem Inventar seines Nachlasses bekannt: eine Marmorstatue der Herzogin Leonore von Florenz in natürlicher Grösse und eine nicht beendigte Büste des Herzogs. In welches Jahr diese Anfertigung fällt, lässt sich nicht mit Bestimmtheit nachweisen. [1])

Nach langer Unterbrechung wendet sich Cellini wieder zum Perseus; das Wachsmodell wird im Grossen vollendet, der Tonüberzug aufgetragen, dann das Wachs ausgeschmolzen und die Form gebrannt [2]),
so dass im folgenden Jahre zum Guss geschritten werden kann. Ueber 1549
die Schwierigkeiten, die sich diesem in den Weg stellen, wie das schon geschmolzene Metall gerinnt, das Dachgebälk der Werkstatt Feuer fängt, Sturm und Regen hereindringen, endlich der Ofen platzt — berichtet Cellini mit grosser Lebhaftigkeit. Trotz alledem füllt sich die Form aufs beste, und der Guss zeigt sich, als er nach zwei Tagen aufgedeckt wird, glänzend gelungen. [3]) Nur ein kleines Stück am Fusse des Perseus war ausgeblieben, und dieses hatte der Meister schon zuvor selbst als zu giessen unmöglich bezeichnet. Dem Herzog bringt Cellini diese fröhliche Nachricht nach Pisa und bittet sich zugleich Urlaub zu einer Reise nach Rom aus. Daselbst sucht er den Bindo Aldoviti auf, welcher Gelder Cellini's zinstragend angelegt hatte. Schon früher hatte er dieses angesehenen Mannes Bild in natürlicher Grösse in Erz gegossen und ihm nach Rom geschickt, worüber zu seiner grossen Freude Michelangelo einen schmeichelhaften Brief geschrieben hatte. Auch letzteren sucht er auf, um ihn in des Herzogs Namen zur Rückkehr nach Florenz zu bewegen, was jener aber verweigert. Cellini's heimliche Bemühungen wieder in Rom, unter Papst Julius III. Anstellung zu finden, haben keinen Erfolg. Nach Florenz heimgekehrt, sehen wir ihn mit dem Bau einiger Festungsthore, des
Thores al Prato und des Pförtchens am Arno, beschäftigt, nach deren 1552
Vollendung Cellini die Arbeit der Basis des Perseus wieder aufnimmt. Ausserdem wird ihm die Ehre, öfter des Abends in Gegenwart der herzoglichen Familie Kleinigkeiten der Goldschmiedekunst auszuführen. Eines Abends nimmt er die nunmehr vollendeten 4 Bronzestatuetten für die Nischen der Basis — den Jupiter und Mercur, die Minerva und des Perseus Mutter Danae mit dem kleinen Knaben zu ihren Füssen — mit in den Palast. Sie gefallen der Herzogin so sehr, dass diese sie zu behalten wünscht, um sie in ihrem Zimmer aufzustellen; worauf

[1]) Einige dieser Arbeiten werden als noch in Florenz vorhanden aufgeführt, über den Verbleib der Statue der Herzogin und des Narciss, welche die bedeutendsten dieser Sculpturen zu sein scheinen, ist indessen nichts bekannt.

[2]) S. Tr. Sc. Cap. III am Anfang.

[3]) S. Tr. Sc. Cap. III gegen das Ende.

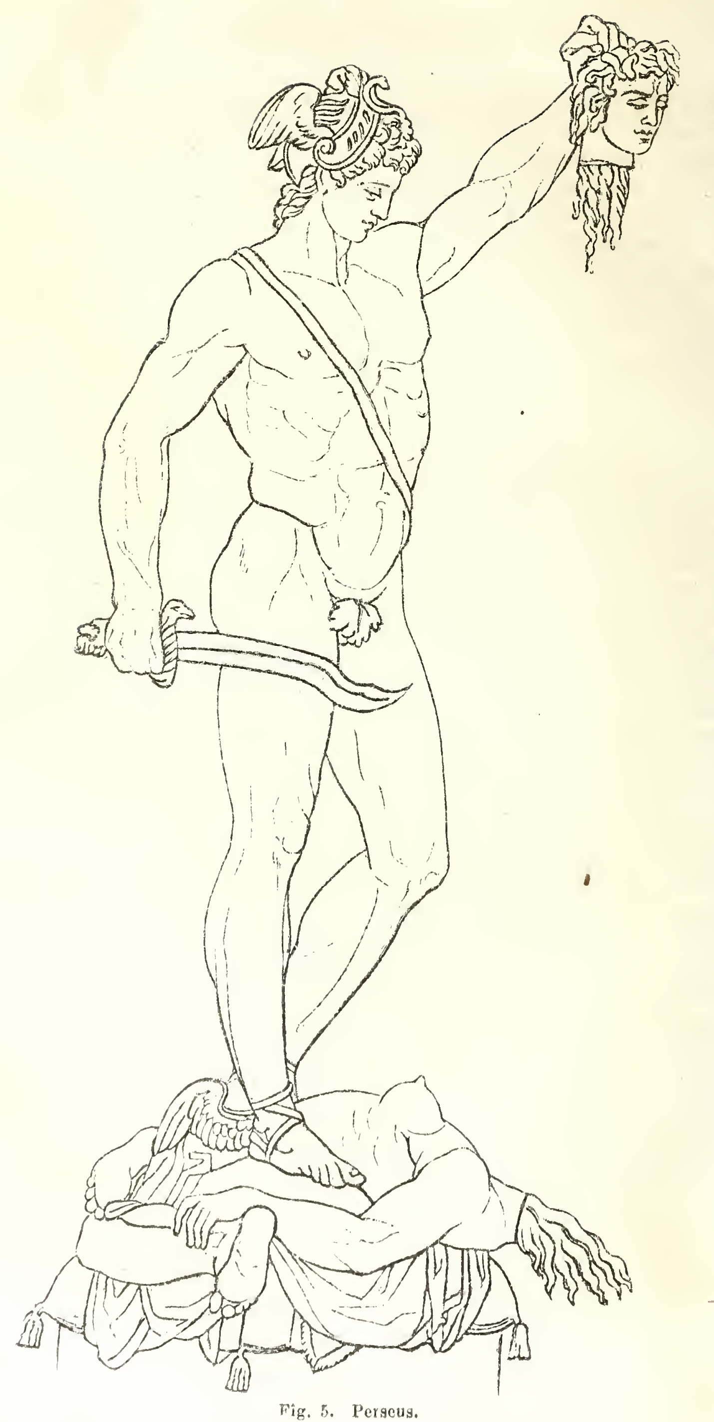


Fig. 5. Perseus.

Cellini jedoch nicht eingeht, die Figürchen heimlich wieder fortschafft und ohne Umstände an die Basis festlöthen lässt. Dadurch erzürnt er die ihm sonst sehr geneigte Frau, so dass es mit dem Arbeiten in der Familie vorbei ist. Dieser Zwischenfall und mancherlei Misshelligkeiten mit seinen Feinden verzögern die Aufdeckung des Perseus, der schon in der Loggia stand, wo er heute noch steht, bis zum April des Jahres 54. 1554
Endlich kann Cellini nun mit Recht über alle Gegner triumphiren, denn die edle Schule von Florenz und viele Künstler, unter ihnen Bronzino, überschütten den Meister mit Lobesbezeigungen. Von den zahlreichen Sonetten, welche der damaligen schönen Sitte gemäss bei der Statue angeheftet wurden, sind uns manche erhalten und beweisen, dass Cellini in der That schon zu Lebzeiten sich eines Ansehens zu erfreuen hatte, welches wir ihm heute nicht mehr zuerkennen dürfen.[1]) Um Gott für den glücklichen Erfolg zu danken, unternimmt der Meister bald danach eine Wallfahrt nach Vallombrosa und Calmaldoli, „auf der ganzen Reise beständig Psalmen und Gebete zur Verherrlichung des göttlichen Namens singend und aussprechend". Wieder in Florenz, kann er sich mit dem Herzog nicht wegen des Preises seines Perseus einigen; er meint, wohl 10,000 Scudi verdient zu haben, erhält aber nur die durch einen Schiedsrichter festgesetzten 3500 Scudi. Im selben Jahre noch wird er feierlich unter den florentinischen Adel aufgenommen. Damit hat er aber auch seinen Höhepunkt erreicht und mit seinem Ansehen beim Herzog geht es jetzt bald genug zu Ende. Er erhält wohl noch hin und wieder Aufträge zu Modellen, keines derselben kommt aber zur Ausführung. Zuerst wünscht der Herzog, Cellini möge „gewisse Geschichten in halberhobener Arbeit von Bronze rings um den Chor von S. Maria del Fiore" machen. Weil dieser Chor ein Werk des Bandinelli, geht Cellini nicht darauf ein, sondern schlägt statt dessen bronzene Mittelthüren für dieselbe Kirche vor und entwirft, als dies nicht angenommen wird, verschiedene Modelle zu Kanzeln daselbst, die ebenfalls nie zur Ausführung kamen. Der ganzen, aus Cellini's Schriften, Poesien und Arbeiten dieser Zeit hervorgehenden Richtung seines Gemüths auf die Wohlthaten der Religion entspricht, dass er, des weltlichen Treibens müde, in den Priesterstand zu treten sich entschliesst und im Sommer des Jahres 58 auch wirklich 1558
die Tonsur nimmt. Um diese Zeit beginnt er, wohl angeregt durch den frommen Wunsch, sich der Nachwelt und vielleicht auch sich selbst gegenüber auszusprechen über die wechselreichen Schicksale seines langen Lebens, seine Selbstbiographie niederzuschreiben. Erhalten ist uns dieselbe bis zu den Ereignissen des Jahres 62, doch geht einestheils aus diesen Aufzeichnungen selbst hervor, dass sie im J. 66 niedergeschrieben worden sind, anderntheils erhellt aus dem in das

[1]) S. Einleitung des Uebersetzers.

XII. Cap. der Trattati Eingeschobenen, dass Cellini ursprünglich auch die Biographie wenigstens bis zum Jahre 65 fortgesetzt, den die letzten drei Jahre betreffenden Theil aber wieder vernichtet hat, weil er, wie er sagt, darin zu offen seine Klagen über des Herzogs Vernachlässigung ausgesprochen hatte. Auch die Abfassung der Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Sculptur, Trattati dell'Oreficeria e della Scultura fällt in diese Zeit; gedruckt wurden sie zum ersten Mal im Jahre 1568. Im Uebrigen ändert der geistliche Stand an Cellini's Leben nicht viel; die Streitigkeiten mit seinem ewigen Feinde Bandinelli nehmen ihren alten Fortgang. In einem Wettstreit, wer von beiden eine Statue des Neptun aus einem grossen vorräthigen Stücke Marmor machen solle, trägt Cellini's Modell den Sieg davon. Dennoch erhält durch die Ungunst der Herzogin nicht er, sondern Ammanato den Auftrag. Nur ein einziges wirklich ausgeführtes Werk Cellini's aus dieser Zeit ist zu erwähnen: „ein lebensgrosser Christus von weissem Marmor auf einem Kreuze von schwarzem"; anfänglich ist dieser für Cellini's Grabstätte bestimmt, wird jedoch später um 1500 Scudi dem Herzog überlassen.[1]) Zu den letzten Arbeiten des Meisters gehören die Entwürfe zu Basreliefs für den Chor von S. Maria del Fiore, von denen eines: „ein Adam und Eva aus Wachs in einem Steinrahmen" im Inventar des Nachlasses aufgeführt ist.

Die letzten Jahre Cellini's gestalten sich nun trüber und trüber; er hat Unglück mit denen, welchen er sein Geld anvertraut, wird in widrige Processe verwickelt; da er nicht oder wenig mehr arbeitet, bleiben die Zahlungen des Herzogs aus. Schon im Jahre 60 wieder von seinem Gelübde entbunden, heirathet er 5 Jahre später seine bisherige Haushälterin Piera di Salvadore Parigi und hat die Freude, dass ihm von dieser noch 2 Kinder geboren werden. Hatte er aber schon früher in seinen besten Zeiten nie genug Geld verdienen können, so weiss er jetzt vollends mit seiner Familie nicht zu rathen. Reihen von Bittschriften aus diesen Jahren liegen vor, worin er den Herzog theils um Rückstände, theils um Nachzahlungen für vermeintlich früher zu niedrig taxirte Werke bittet, oft aber sich direct an dessen Mildthätigkeit wendet. Ist ihm nach den Rescripten von des Herzogs Hand auch meistens geworden, was ihm zukam, so muss dieses doch nicht gereicht haben, denn in seinem 69. Jahre sehen wir ihn wieder zum Handwerk greifen, und eine Compagnie auf drei Jahre verabreden mit den Goldschmieden Antonio, Francesco und Guido Gregori da Fos-

---

[1]) Kritisches über diese Arbeit, von der Cellini umständlich berichtet, sowie Abbildungen sind mir nicht bekannt, obwohl es als bestimmt erhalten von Einigen im Escurial bei Madrid, von Anderen in Florenz selbst aufgeführt wird. Das spanische Exemplar soll des Meisters Namen tragen. S. Tr. Sc. Cap. VI.

sombrone. So kehrte dieser merkwürdige Mann noch einmal zu dem Handwerk zurück, von dem er ausgegangen war, um sich zu einer, wenn auch nicht hervorragenden, so doch gewiss achtungswerthen Stellung in der künstlerischen Welt aufzuschwingen. Lange überlebte er dies nicht; er starb am 13. Februar 1571. In seinem Testamente 1571
sichert er die Zukunft seiner Wittwe und Kinder. Sein Universalerbe, der am 24. März 1569 geborene Andrea Simone, stirbt 1646 kinderlos, von ihm geht die Erbschaft über auf Jacopo Maccanti, den Sohn von Benvenuto's im September 1566 geborener Tochter Maddalena. Mehrere andere Kinder Cellini's hatte dieser noch selbst in zartem Alter sterben sehen. Mit Jacopo Maccanti erlischt im Jahre 1662 Cellini's Nachkommenschaft, mehrere der Geschwister desselben waren in den geistlichen Stand getreten, andere verschollen. J. Maccanti's Nachlass kam durch Testament an die Buonomini di San Martino, aus deren Archiv die Cellini betreffenden Urkunden später in die Bibliotheca Palatina zu Florenz übergingen, wo sie noch erhalten sind.

Ausgaben und Uebersetzungen der Trattati.

Nach den Angaben *Carlo Milanesi's* haben die Trattati dell'Oreficeria e della Scultura folgende Ausgaben erfahren:

Der Titel der Originalausgabe v. J. 1568 lautet: Due trattati: uno intorno alle otto principali arti dell'Oreficeria. L'altro in materia dell'Arte della Scultura; doue si veggono infiniti segreti nel lavorare le Figure di Marmo, e nel gettarle di Bronzo: composti da M. Benvenuto Cellini scultore fiorentino. In Fiorenza, per Valente Pannizzij e Marco Peri. MDLXVIII. in 8. — Erst i. J. 1731 erschien bei Tartini & Franchi in Florenz eine zweite Ausgabe mit einem Vorworte von Rosso Martini; diese ward 1795 in Turin mit dem Druckort Florenz nachgedruckt. Die Ausgabe von 1731 lag auch zu Grunde der 1811 von der Società dei Classici und 1843 von der Società Editrice fiorentina veranstalteten. Milanesi legte seiner Ausgabe v. J. 1857 jedoch eine neu aufgefundene Handschrift der Marcianischen Bibliothek unter, die in vielen Punkten von dem Originaldruck abweicht und manches Neue enthält.

Von Uebersetzungen der Trattati sind mir zwei in das Französische bekannt:

Piot, le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire. Paris. ed. Challamel. 1843.

Leclanché, oeuvres complètes de Benvenuto Cellini, orfèvre et sculpteur florentin. Paris. ed. Paulin. 1847. 2. Band.

UEBER

DIE GOLDSCHMIEDEKUNST.

Dem

Erlauchten und Vortrefflichen Herrn

regierenden

Fürsten von Florenz und Siena.

Ruhmreicher und glücklicher Herr, da das Schicksal mich durch meine Unpässlichkeit verhinderte für das herrliche Fest der Verheirathung Eurer Excellenz mit Ihrer Hoheit eine Arbeit zu liefern, und ich so recht unzufrieden mit mir war, stieg plötzlich ein neuer Gedanke in mir auf; anstatt in Erde oder Holz zu bilden, griff ich zur Feder und schrieb, wie das Gedächtniss mir Eines nach dem Anderen zureichte, alle die grossen Mühen auf, die ich in jungen Jahren in vielen verschiedenen Künsten durchgemacht habe. Bei einer jeden führte ich einige nennenswerthe Werke an, die von meiner Hand nach mannichfachen, bedeutenden Grundsätzen angefertigt wurden. Da noch niemals Andere dergleichen geschrieben haben, glaube ich, dass dies Unternehmen wegen der schönen Geheimnisse jener Künste theils Vielen nützlich, theils auch Anderen angenehm sein wird, die ausserhalb des Gewerbes stehen. Dies, dachte ich, sei mit Ew. Excellenz der Fall, weil diese mehr als irgend ein anderer grosser Fürst sich an den Künsten freuet und sie liebt.

Nehmet also gnädigst entgegen den guten Willen, den ich habe, Euch zu gefallen, indem ich zugleich Gott bitte, Euch ein langes Leben zu schenken.

Ueber die Goldschmiedekunst.

Einleitung.

Der erste Anlass, der mich zum Schreiben trieb, war der Gedanke, wie gern die Menschen etwas Neues hören; der zweite und vielleicht mächtigste aber, dass ich meinen Geist heftig eingenommen fühlte durch ärgerliche Erlebnisse, über die ich mich im Verlauf meiner Rede bescheidentlich zu äussern gedenke, und welche sicher die Leser zu grossem Mitleid und nicht geringem Verdruss bewegen werden. Oft kann man in der That von solchen Beweggründen sagen, dass gerade dergleichen Unglück Anlass zu grossem Guten gegeben habe; wäre mir jenes Unheil nicht zugestossen, hätte ich mich auch sicherlich nicht daran gemacht, diese nützlichen Dinge niederzuschreiben. Ich sah, wie noch niemals Jemand versucht hatte, die schönen Geheimnisse und wundersamen Kunstgriffe der herrlichen Goldschmiedekunst aufzuzeichnen; allerdings hätte dies weder Philosophen, noch anderen Leuten, die nicht vom Handwerk sind, wohlangestanden; die Fachleute aber waren, wie zu tüchtigem Schaffen geschickt, nicht so der schönen Reden beflissen. Ich jedoch begriff recht wohl den Irrthum dieser Männer und ging, um nicht in einen gleichen zu verfallen, kühn ans Werk. Vielleicht nie, oder doch so selten, dass keine Kunde davon erhalten ist, war ein Mann so eifrig, sich mehr als einem oder zweien von den acht verschiedenen Zweigen dieser schönen Kunst zu widmen; welche wenigen er dann aber wohl, wie sich denken lässt, so ziemlich gut hat treiben können. Ich spreche nicht von jenen Pfuschern, die dreist sich in allen acht Künsten versuchten und öfters von Leuten in Arbeit gesetzt sind, die das nicht ausgeben konnten oder wollten, was eine gute Arbeit werth ist. Solche Pfuscher kommen mir vor, wie gewisse Krämer in den Flecken oder Anhängseln der Städte, wo sie den Bäcker und Speckhändler, den Apotheker und Kaufmann zugleich spielen, von jeder Waare nur ein Bischen führen, im Grunde aber nichts Gutes. Wir aber wollen reden über die wahre Art, jene zahlreichen und grossen wunderbaren Gewerbe zu treiben, und uns nur damit abgeben, der Männer zu er-

wähnen, von denen bekannt ist, dass sie in ihrer Kunst hervorragten. Zuförderst rufe ich mir ins Gedächtniss, wie man in der Stadt Florenz den Anfang machte, und dort zuerst alle Künste, die der meinen leibliche Schwestern sind, wieder auferweckte. Das erste Licht, welches leuchtete, und der wahre Schutzherr der Künste war der prächtige erste Cosmus aus der Familie der Mediceer, unter welchem der grosse Baumeister *Donatello*, der grosse Baumeister *Pippo di ser Brunellesco* und der wundersame *Lorenzo Ghiberti* auftraten, welcher die schönen Thüren des in alten Zeiten dem Mars, heute dem h. Johannes dem Täufer geweihten Tempels arbeitete.

Lorenzo Ghiberti war wahrlich ein Goldschmied, sowohl was die zierliche Manier seiner schönen Arbeit, als auch besonders ihre unendliche Sauberkeit und genaue Ausführung betrifft. Dieser Mann, der den ausgezeichneten Goldschmieden beigezählt werden muss, legte sich auf Alles, besonders aber auf den Guss kleinerer Werke. Wenngleich er sich auch im Grossen versuchte, sieht man doch, dass es weit mehr sein Beruf war, kleine herzustellen, und in Anbetracht dieser können wir ihn in der That einen guten Meister des Gusses nennen; dieser Kunst befliss er allein sich mit so hoher Vollendung, dass, wie man heute noch sieht, kein anderer Mann ihn jemals erreicht hat.

Antonio, des Geflügelhändlers Sohn, wie er immer genannt wird, war Goldschmied und ein so vortrefflicher Zeichner, dass nicht nur die Goldschmiede sich seiner schönen, vollendeten Entwürfe bedienten, sondern auch viele Bildhauer und Maler, und das von den besten ihres Faches, durch deren Befolgung grosse Ehre einlegten. Dieser Mann trieb wenig Anderes als sein bewundernswerthes Zeichnen, dem er fleissig oblag.

Maso Finiguerra gab sich nur mit dem Graviren und Nielliren ab, in welchen Künsten er nie seines Gleichen hatte; auch er arbeitete stets nach des erwähnten *Antonio* Zeichnungen.

Amerigo war in den Emailarbeiten der grösste und ausgezeichnetste Mann, der jemals, vor oder nach seiner Zeit, gelebt hat. Auch dieser bediente sich der schönen Entwürfe des *Antonio del Pollaiuolo*.

Der Goldschmied *Michelangiolo* von Pinzidimonte war ein trefflicher Mann, der Vieles im Allgemeinen arbeitete, besonders aber Juwelen sehr schön fasste. Nach guter Zeichnung lieferte er niellirte, emaillirte und ciselirte Arbeiten, und ist er auch nicht jenen bedeutenden Männern beizuzählen, verdient er doch gelobt zu werden. Er war Vater des *Baccino*, den Papst Clemens zum Ritter von St. Jakob erhob und der aus eigenem Antrieb sich den Geschlechtsnamen der *Bandinelli* beilegte. Da er weder Geschlecht noch Wappen hatte, nahm er das Wahrzeichen, welches er kraft seiner Ritterschaft trug, ins Wappen auf. Von ihm wird an seinem Orte noch genug geredet werden.

Bastiano di Bernardetto Cennini war Goldschmied und arbeitete gleichfalls im Allgemeinen Vielerlei. Seine Vorfahren und auch er schnitten lange Jahre die Stempel der florentinischen Münzen, bis Alexander von Medici, Neffe des Papstes Clemens, Herzog wurde. Dieser *Bastiano* arbeitete in seiner Jugend vortrefflich in Grosserie und Ciselirtem, und war in der That ein tüchtiger Praktikus. Wenn ich gleich oben sagte, ich wolle von diesen handwerksmässigen Leuten nicht reden, müssen wir hier doch zwischen Pfuschern unterscheiden und guten Handwerkern, die wohl lobenswerth seien können.

Piero, *Giovanni* und *Romolo* waren Brüder, Söhne eines Mannes mit Namen *Goro Tavolaccino*, und sämmtlich Goldschmiede. Auch sie arbeiteten vortrefflich mit guter Zeichnung; unter anderem ragten sie hervor im Fassen der Edelsteine zu Ohrgehängen und Ringen, wobei sie so zierlich verfuhren, dass sie im Jahre 1518 nicht ihres Gleichen fanden. Sie gravirten auch, arbeiteten in Flach-Relief und recht gut in Ciselirtem.

Stefano Salteregli war Goldschmied und auch seiner Zeit ein tüchtiger Mann, und gleich jenen vielbeschäftigt, starb er jung.

Zanobi, Sohn des *Meo del Lavacchio*, gleichfalls ein Goldschmied, befolgte eine gar schöne Art des Arbeitens nach der besten Zeichnung. Dieser starb, als ihm gerade der Bart zu sprossen begann, gegen zwanzig Jahre alt.

Wahrlich, in jener Zeit, da ich als ihres Gleichen unter ihnen lebte, schien vieler Jünglinge Anfang Grosses zu versprechen; die meisten raffte der Tod hin, und von den anderen ist dieser nicht der regierechten Arbeit treu geblieben, hat jenes Natur nicht kraftvoll ausgeharrt, so dass er auf halbem Wege stehen blieb.

Der Goldschmied *Piero di Nino* arbeitete nur in Filigran, einer Kunst, welche, obgleich in der Ausführung schwierig, doch dem Auge leichten Liebreiz bietet. Er aber verstand sie besser, als irgend ein Anderer. Gleichwie die Stadt in jener Zeit grosse Reichthümer besass, war dies auch der Fall auf dem Landgebiet, besonders bei den Bauern der Ebene, welche ihren Weibern gewisse Gürtel machen liessen, aus Sammet mit Schnalle und Dorn von der Länge einer halben Elle und dicht mit kleinen Spangen besetzt. Schnalle und Dorn waren auf anmuthige Weise ganz aus feinem Silberfiligran gearbeitet; wenn ich später auf die Verfertigungsart zurückkomme, wird der Leser gewiss Geschmack an ihnen finden. Ich kannte diesen *Piero di Nino* als Greis von nahezu 90 Jahren. Er starb theils aus Furcht vor dem möglichen Hungertode, theils wegen eines Schreckens in der Nacht. Was den Hungertod betrifft, hatte die Stadt durch ein neues Gesetz geboten, dergleichen Gürtel sollten weder von den Bauern, noch von anderen Leuten mehr getragen werden, so dass jener arme Mann, der nichts Anderes als diesen Zweig der Goldschmiedekunst verstand, sich

abhärmte und nach Herzenslust die verwünschte, welche jenes Verbot erlassen hatten. Er wohnte nahe an einem Tuchladen, wo ein gewisser ausgelassener junger Mensch, Sohn eines der Beamten, die jenes Gesetz erlassen, sich aufhielt. Dieser sagte, als er seinen Vater verfluchen hörte: „*Piero*, ihr sprecht da solche Flüche aus, dass euch noch eines Tages der Teufel mit Haut und Haaren davontragen wird.“ Nun geschah, dass jener arme Mann an einem Sonnabend bis über Mitternacht an gewissen Arbeiten beschäftigt war, die ins Bolognesische gehen sollten, als es dem Buben plötzlich einfiel, ihm des Spasses halber einen kleinen Schrecken einzujagen. Er lauerte dem armen Greis auf, welcher, wie er es thun pflegte, nachdem er die Bude geschlossen hatte, mutterseelen allein, ein Lichtchen in der Hand, einen Zipfel des Mantels über den Kopf gezogen, ganz langsam den Weg nach seinem Hause in der Via Mozza einschlug. Als er um die Ecke des alten Marktes bog, sah ihn der Jüngling, der ihn erwartete, nahen, hing sofort um Schultern und Kopf etliche Lappen, die er mit Schwefellichtern und anderen schrecklichen Teufeleien ausstaffirt hatte und trat so unerwartet vor den armen alten Mann hin, der das unförmliche Ungeheuer anstarrte und vor Entsetzen die Besinnung verlor. Der Jüngling, dem es schien, als habe er einen dummen Streich gemacht, nahm ihn beim Arm und führte ihn so gut er konnte, nach Hause, wo er ihn seinen Enkeln übergab, von denen einer mit Namen Meino, ein Courier, später Bargell von Arezzo wurde. Die Angst war so gewaltig gewesen, dass der Greis in kurzer Zeit dort starb. Man erzählt sich, jenes sei der eigentliche Grund seines Todes gewesen und ich hörte dasselbe noch öfters über den *Piero* wiederholen.

Antonio di Salvi war auch einer unserer florentinischen Goldschmiede, ein tüchtiger Praktikus in Grosseriearbeit; er starb in hohem Alter.

Salvatore Pilli, gleichfalls ein tüchtiger Mann, starb auch hoch bejahrt; er besass nie eine eigene Werkstatt, sondern arbeitete immer bei Anderen.

Salvatore Guasconti war ein umfassender Mann, ausgezeichnet in kleinen Dingen; seine rege Thätigkeit in Niello und Email verdient Lob.

Wisset auch, dass viele, ursprünglich der Goldschmiedekunst Beflissene unter uns Florentinern, von ihr den Aufschwung nahmen zur Bildhauer- oder Baukunst oder anderen wundersamen Unternehmungen.

Donatello, der grösste Bildhauer, der je gelebt, wie an seinem Ort besprochen werden soll, blieb über die Jugend hinaus der Goldschmiedekunst treu.

Pippo di ser Brunellesco, der erste, welcher die herrliche Baukunst neu belebte, war auch lange Zeit Goldschmied.

Lorenzo dalla Golpaia gleichfalls, blieb auch stets dieser Kunst treu. Er war ein wahrer Wundermann, denn er gab sich damit ab Uhren anzufertigen, in denen er, wie ihn eine innere gute Neigung trieb, so trefflich den geheimnissvollen Gang des Himmels und der Gestirne wiedergab, als habe er selbst lange Zeit in den Himmeln gelebt. Seine grosse Kunst zeigte er unter anderem in einer Uhr, die die er für den prächtigen Lorenzo von Medici begann. An ihr waren die sieben Planeten zu sehen, in Gestalt der Mediceischen Wappen, die alle sieben wandelten und sich drehten, genau wie die wirklichen am Himmel. Das Uhrwerk steht wohl noch, ist aber nicht mehr so vortrefflich, weil man es sorglos behandelt hat.

Andrea del Verocchio, Bildhauer, blieb in der Goldschmiedewerkstatt bis zum Mannesalter. Er war Lehrer des grossen *Leonardo da Vinci*, der Maler, Bildhauer, Baumeister, Gelehrter und Musiker zugleich war, ein Engel in Fleisch und Bein, auf den wir noch besonders zurückkommen werden.

Auch *Desiderio* blieb Goldschmied, bis er Mann geworden war; dann wandte er sich der Bildhauerkunst zu und ward darin ein grosser Meister.

Ich zähle nicht alle Florentiner auf, die in der schönen Goldschmiedekunst thätig waren; es genüge, dass ich ein gut Theil von denen besprochen, die zu hohem Ruhm gelangten. Noch will ich einiger Ausländer erwähnen, die hierher gehören und zwar gelegentlich der Niellokunst, über welche ich zuerst reden werde.

Martin war ein Goldschmied aus den deutschen Landen jenseits der Alpen, ein tüchtiger Mann, der nach jener Leute Art zeichnete und stach. Schon hatte sich der Ruf unseres *Maso Finiguerra* als trefflichen Nielloarbeiters durch die Welt verbreitet — (man bewahrt in unserer schönen S. Giovanni di Firenze noch eine silberne Pax mit einem Krucifix darauf und den beiden Missethätern, vielem Beiwerk von Rossen und anderen Dingen, nach der Zeichnung des genannten *Antonio del Pollaiuolo* gravirt und niellirt von des *Maso Finiguerra* Hand), — als jener brave deutsche Martin sich muthig und fleissig daran machte die Kunst des Niello zu treiben. Und in der That fertigte auch dieser Ehrenmann viele Werke; da er aber wohl einsah, dass er nicht die Schönheit und Kunst unseres *Finiguerra* erreichen konnte und doch als ein tugendhafter Mensch seine Kräfte zu etwas den Mitmenschen Nützlichem verwenden wollte, ging er daran in Kupferplatten zu graben und mit dem Stichel zu zeichnen; auf welche Art er viele schöne, hübsch erfundene Geschichtchen mit trefflicher Beobachtung von Licht und Schatten herstellte, die in dem, was jene deutsche Kunst leisten kann, zu dem Schönsten gehören.

Auch *Albert Dürer* versuchte sich im Stechen, und noch viel anmuthiger als der Martin; auch ihm genügte sein Nielliren nicht, und

er entschloss sich, Platten für den Druck anzufertigen, die er so ausgezeichnet stach, dass ihn seitdem Keiner auch nur erreicht hat. Dieser brave Mann war Goldschmied; seiner schönen Zeichnenkunst wegen befliss er sich ausser des Stechens auch der Malerei und leistete Erstaunliches; im ersteren aber, wie gesagt, fand er nie seines Gleichen. Zuerst hatte gestochen *Andrea Mantegni*, unser grosser italienischer Maler, ohne dass es ihm geglückt wäre; mehr darüber will ich nicht sagen. Ein Gleiches that *Antonio Pollaiuolo*. Weil diese hierin aber zu nichts Gutem kamen, will ich ihren Ruhm nur darauf gründen, dass *Mantegna* ein ausgezeichneter Maler, der *Pollaiuolo* ein trefflicher Zeichner war.

Ferner sind hier noch *Antonio da Bologna* und *Marco da Ravenna*, Goldschmiede, zu nennen. *Antonio* war der Erste, der in *Albert Dürer's* Weise zu stechen begann; er folgte den Vorbildern des grossen *Raffaelo da Urbino*, stach vortrefflich mit wundersamer Zeichnung in guter, wahrer italienischer Art mit Beobachtung der Werke der alten Griechen, die mehr als irgend ein anderes Volk verstanden. Viele Andere haben sich noch dies Verfahrens des Stiches beflissen; ich erwähne sie aber nicht, weil sie weit hinter jenem grossen *Albert Dürer* und auch noch ziemlich hinter unserem Meister *Antonio da Bologna* zurückgeblieben sind; besonders aber auch, weil uns dies zu weit über die Grenzen unseres Vorhabens hinausführen würde, da wir doch nur über die schöne und schwierige Niellirkunst zu reden haben. Wiewohl, als ich bei Goldschmieden in die Lehre ging, — es war im Jahre 1515, — die Kunst des Niellirens schon gänzlich in Verfall war, und doch jene alten Leute, die noch am Leben waren, stets nur von der Herrlichkeit ihrer Kunst sprachen und den guten Meistern, die sie getrieben, dem *Maso Finiguerra* vor Allen, wurde ich so von Eifer ergriffen, sie zu erlernen, dass ich mit allem Fleiss ans Werk ging und nach des *Finiguerra* Vorbildern manche gute Probe gab. Da es mir aber schwer wurde das Eingegrabene nun auch zu nielliren, suchte ich mich zu unterrichten wie der Niello bereitet werde, bis ich mir hierin genügen und jene Schwierigkeiten überwinden konnte, ja solche Arbeit mir nur ein leichtes Spiel war. Dieser Niello wird auf folgende Weise bereitet:

I.

Die Niellirkunst.

Nimm eine Unze vom feinsten Silber, zwei Unzen gut gereinigten Kupfers und drei Unzen von so gediegenem und reinem Blei, wie es nur zu haben ist; endlich einen kleinen Goldschmiedstiegel, der hinreichend gross ist, um die drei Metalle darin zu schmelzen. Zuerst wirst du nun die Unze Silber und die zwei Unzen Kupfer in dem Tiegel dem

Feuer eines Gebläseofens aussetzen und nachdem Silber und Kupfer gut geschmolzen und gemischt sind, das Blei hinzuthun. Danach ziehe den Tiegel rasch zurück, fasse mit der Zange ein Stückchen Kohle und rühre damit um. Weil das Blei stets etwas Schaum bildet, hebe diesen mit der Kohle so viel wie möglich ab, bis die drei Metalle innig und rein gemengt sind. Alsdann halte dir ein thönernes Fläschchen bereit, von der Grösse deiner geballten Hand, dessen Mündung nicht weiter ist, als dass du einen Finger hineinstecken kannst; fülle solches zur Hälfte mit feingestossenem Schwefel und schütte deine Masse, wenn sie gut flüssig geworden, heiss wie sie ist, hinein. Verstopfe die Flasche rasch mit ein wenig feuchter Erde, indem du sie mit Hülfe eines dicken Leinenlappens, auch eines Stückes von einem alten Sack, anfassst, und schüttele sie während des Abkühlens hin und her. Sobald sie kalt ist, nimm die Masse heraus, indem du das Gefäss zerbrichst, und du wirst sehen, dass kraft des Schwefels ihre Farbe eine schwarze geworden ist. Hab' übrigens Acht, dass der Schwefel von dem dunkelsten sei, den du finden kannst; die Flasche magst du von der Art derer nehmen, welche dazu dienen das Gold vom Silber zu scheiden. Das Hin- und Herrütteln während die Masse sich im Schwefel abkühlt, geschieht, damit dieser sich ihr so innig wie möglich verbinde. Schütte sodann deinen Niello, der jetzt aus vielen Körnern bestehen wird, aufs neue in den Tiegel und lass ihn bei passendem Feuer mit einem Körnchen Borax schmelzen. Solches wirst du noch zwei oder drei Mal wiederholen und nach jeder Schmelzung die Masse zerbrechen um ihr Gefüge zu untersuchen. Ist dieses endlich hinreichend fein und dicht, so wird der Niello tauglich sein.

Jetzt muss ich dich auch die Art ihn anzuwenden, das Nielliren, lehren, sobald ich nur Einiges über die eingegrabene Platte gesagt haben werde. Diese besteht aus Gold oder Silber, denn in andere Metalle niellirt man nicht. Willst du, dass das Niellirte ohne Löcher, eben und schön sich darstelle, so ist es nöthig die Platte, in welche du eingegraben hast, zuvor in einer Lauge auszukochen, die aus Wasser bereitet ist und recht reiner Asche, am besten von Eichenholz. Ist dein Werk eine Viertelstunde lang im Kessel ausgekocht worden, so lege es in ein Näpfchen mit frischem klarem Wasser und reibe es mit einer sauberen Bürste so lange ab, bis es von jedem Schmuz gereinigt ist. Dann befestige die Platte an ein Stück Eisen, welches so lang ist, dass du sie damit im Feuer handhaben kannst; seine Länge muss ungefähr drei Palmen betragen, oder mehr oder weniger, wie es dich das Bedürfniss bei jedem einzelnen Werke lehren wird. Gib jedoch Acht, dass das Eisen, woran du dasselbe befestigst, weder zu dick noch zu dünn sei, sondern so, dass, wenn du dich anschickst deine Arbeit im Feuer zu nielliren, die Erhitzung eine gleichmässige werde. Erwärmt sich nämlich entweder das Eisen oder das Werk zuerst allein, so wirst

du nichts Gutes zu Stande bringen. Desswegen nimm dich hierbei wohl in Acht. Nun zerstampfe den Niello auf dem Ambos oder dem Porphyrstein, jedoch so, dass du ihn in einer Zwinge oder kupfernen Röhre hältst, damit er nicht davonspringe; gib Acht, dass er nicht gepulvert, sondern nur zerstossen werde, und das recht gleichmässig; der Art, dass seine Körnchen an Grösse denen der Hirse oder des Fuchsschwanzes gleichen, und nichts daran fehlt.

Lege jetzt den zerstossenen Niello in eine Schale oder glasirtes Näpfchen und wasche ihn recht gut mit frischem, reinem Wasser aus, bis er gesäubert und frei von Staub und anderem Schmuz ist, der ihn vielleicht beim Stampfen verunreinigt hat. Ist dies geschehen, so breite ihn mit einer Spatel von Messing oder Kupfer über die Platte aus, in welche du eingegraben hast, und zwar so, dass er sie in der Höhe eines Messerrückens gleichmässig bedeckt. Nun streue etwas gut gestossenen Borax darüber, aber ja nicht zu viel; lege dann einige Stückchen Holz auf Kohlen, so dass du sie mit deinem Blasebalg in Brand setzen kannst. Hast du dies gethan, so nähere ganz langsam dein Werk dem Holzfeuer und fange an, es auf geschickte Weise der Hitze auszusetzen, bis du siehst, dass der Niello zu schmelzen beginnt. Gib Acht, dass, wenn dies geschieht, du ihn nicht so sehr erhitzest, dass dein Werk bis zum Rothwerden erglühe; denn wird es gar zu heiss, so verliert es seine natürliche Beschaffenheit und wird weich dadurch, dass das Blei, welches den grössten Bestandtheil des Niello ausmacht, anfängt, dein aus Silber oder Gold gefertigtes Werk zu zerfressen. Dadurch könnten alle deine Mühen umsonst gewesen sein: dass du also wohl Acht darauf habest, ist ebenso wichtig, als vorher die Zeichnung gut einzugraben. Ehe wir die Arbeit bis zu Ende verfolgen, wollen wir noch ein weniges bei diesem Schmelzen stehen bleiben. Ich muss dir rathen, dass du, wenn du dein Werk den Flammen aussetzest und siehst, dass der Niello auseinanderfliesst, zugleich einen Eisendraht mittlerer Stärke zur Hand nimmst, und das breitgeschlagene Ende desselben ins Feuer hältst. Sobald nun das Schmelzen des Niello beginnt, fasse rasch den heissen Eisendraht, streiche ihn über den Niello hin, und bemühe dich, diesen, gleich als sei er geschmolzenes Wachs, mit dem heissen Stäbchen überallhin auszubreiten, so dass er aufs beste die eingegrabene Zeichnung ausfüllt. Sodann beginne, wenn dein Werk kalt geworden ist, mit einer zarten Feile den Niello abzuheben. Bist du nahe daran, die Zeichnung der Platte bloss zu feilen, so lege dein Werk auf heisse Asche oder glühende Kohlen und nimm, sobald es soweit erhitzt ist, dass die Hand es nicht mehr berühren kann, es eher noch grösserer Erhitzung sich zuneige, dein Polireisen von gehärtetem Stahl und glätte den Niello mit ein wenig Oel, indem du so stark mit der Hand aufdrückst, wie dein Werk es erfordert, jedoch mit der Umsicht verfährst, die der einzelne

Fall verlangt. Dies Glätten geschieht nur, um gewisse Bläschen zu verstopfen, welche sich zuweilen beim Nielliren zeigen. Hat man nur Geduld, so kommt man mit ein wenig Uebung bald dahin diese Bläschen durch das Glätten völlig wieder zu schliessen. Jetzt beende mit einem Schabemesser die Bloslegung der eingegrabenen Zeichnung. Feuchte danach Tripel und gepulverte Kohle mit Wasser an und reibe damit vermittelst eines bis auf das Mark flachgeschnittenen Rohrstäbchens dein Werk so lange, bis es eben und schön geglättet sich darstellt.

Wundere dich nicht, nachsichtiger Leser, wenn ich zu weitläufig bei dem Beschreiben war; denn wisse, dass ich noch nicht die Hälfte gesagt habe von dem, was bei dieser Kunst zu berücksichtigen nöthig ist. Sie nimmt in der That einen Mann, der keine andere Kunst als sie zu treiben unternimmt, schon ganz allein in Anspruch. Ich habe in meiner Jugend vom fünfzehnten bis achtzehnten Jahre viel in der Kunst des Niello gearbeitet, und das that ich stets nach meinen eigenen Zeichnungen, fand auch vielen Beifall mit meinen Arbeiten. —

II.

Die Filigranarbeit.

Wiewohl ich nie viel in Filigran arbeitete, habe ich doch einige Werke der schwierigsten und schönsten Art angefertigt und will aus diesem Grunde auch hierüber sprechen. Wenn diese schöne Kunst gut getrieben und richtig verstanden wird, sind ihre Werke so gefällig anzuschauen, wie die irgend eines anderen Zweiges der Goldschmiedekunst. Diejenigen Leute, welche in Filigranarbeit die Anderen übertrafen, hatten Kenntniss von richtiger Zeichnung von Laubwerk und durchbrochener Arbeit, denn zu Allem, was man ausführen will, muss man zuerst die Zeichnung entwerfen. Wenngleich sehr Viele ohne vorgängigen Entwurf arbeiteten, weil die Behandlung eine leichte und die Fügsamkeit des Stoffes gross ist, so haben nichtsdestoweniger Alle, welche nach Zeichnungen verfuhren, Besseres als die Anderen geleistet. Jetzt vernimm die Art und Weise dieser Kunst:

Zahlreich sind die Dinge, zu welchen der Mensch Filigranarbeiten verwenden kann; wir wollen daher mit denen beginnen, welche im täglichen Gebrauch vorkommen, und dann einiges Andere von dieser schönen Kunst aufsuchen, welches die Leser wahrlich in Erstaunen setzen wird. Die gewöhnliche Filigranarbeit besteht in Anfertigung von Gürtel-Schnallen und Dornen, wie ich sie in der Einleitung zu diesem Buch erwähnt habe. Dann wird sie noch verwendet zu Kreuzchen, Ohrgehängen, Schachteln und Knöpfen, auch gewissen kleinen Kapseln und verschiedenen Arten von Halsgehängen, die man, wie es

auch bei Armbändern geschieht, mit Bisam gefüllt bei sich trägt; ausserdem noch zu unzähligen anderen Werken.

Es ist nöthig alle Dinge, welche du in Filigran zu arbeiten hast, zuvörderst aus Gold- oder Silberblech in genau derselben Form anzufertigen, die nachher dein Werk zeigen soll. Ist dies geschehen und hast du die Zeichnung dazu schön entworfen, so wirst du den Draht ausziehen, und zwar bedarfst du dreierlei Art, dicken, mittleren und dünnen, auch wohl noch eine vierte Stufe in der Reihenfolge. Alsdann musst du dir Gold oder Silber körnen, indem du dasselbe geschmolzen in ein mit gepulverter Kohle gefülltes Gefäss giessest; auf diese Weise nämlich macht man jede Art von gekörntem Metall. Noch ist erforderlich das Loth bereitet zu haben, und zwar das „Drittelloth“, welches so heisst, weil man zwei Unzen Silber und eine Unze Kupfers dazunimmt. Wisse, dass, wenngleich viele die Löthung mit Messing vorgenommen haben, das Kupfer doch den Vorzug verdient, auch weniger gefährlich ist. Gib Acht, dein Loth recht sauber zu zerfeilen; dann nimm auf drei seiner Theile einen Theil gut gemahlenen Borax und schütte, nachdem du Alles gut gemengt hast, die Mischung in eine Boraxbüchse, wie sie die Goldschmiede brauchen. Nun schaffe noch Dragant an, eine Art Gummi, das dir jeder Apotheker verkauft. Diesen Dragant weiche in einem Näpfchen oder anderen Gefässe ein, wie es dir gerade passt. Wenn du alle diese Dinge beisammen hast, so lege noch zwei recht starke Zängelchen bereit; dazu einen kleinen Meissel mit schräger Schneide, wie ihn die Tischler brauchen, und einem Handgriff von der Länge und Stärke derer der Grabstichel; er soll dazu dienen, die Drähte zu zerschneiden. Damit du letztere auf diese oder jene Art biegen kannst, wie es die Zeichnung oder dein Geschmack erfordern, ist es ferner nöthig, eine hinreichend starke und gut geglättete Kupferplatte von der Grösse der flachen Hand zu haben.

Hast du nun deinen Drath nach Wunsch gebogen, musst du ihn nach und nach auf die oben erwähnte Blechplatte legen und Stück für Stück mittelst eines Pinsels mit dem Dragantwasser bestreichen, indem du zu gleicher Zeit die grossen und kleinen Kügelchen mit Geschmack beifügst. Indessen du das Laubwerk oder einen anderen Zierrath zusammensetzest, hält dieser Dragant die Theile fest genug, so dass sie sich nicht verschieben. Jedesmal, sobald du einen Theil vom Laubwerk fertig hast, streue, bevor das Dragantwasser austrocknet, aus der Boraxbüchse von dem Lothpulver darüber, aber genau nur so viel, wie zur Verlöthung hinreicht, und ja nicht mehr. Damit dein Werk, wenn es verlöthet ist, sich recht anmuthig und zierlich ausnehme, sieh dich vor, dass die Lothmenge gerade genüge; zu viel davon würde die Arbeit plump machen. Um das Werk jetzt zu verlöthen, ist es nothwendig, einen kleinen Ofen herzurichten, wie man sich seiner zum Emailliren bedient; da jedoch ein grosser Unterschied ist zwischen

dem Schmelzen des Emails und dem Löthen von Filigran, muss diesmal der Ofen zu bei weitem geringerer Gluth erhitzt werden. Dein Werk befestige freischwebend auf eine eiserne Platte und nähere diese ganz gemach dem Ofenfeuer, bis der Borax aufgebraust und seine Wirkung gethan hat. Weil eine zu starke Hitze die verflochtenen Dräthe aus ihrer Form bringen würde, ist durchaus erforderlich behutsam zu verfahren, — wie sehr, lässt sich schriftlich nicht wohl lehren, eher noch durch mündliche Unterweisung, am besten durch eigene Uebung. Fahren wir jedoch in unserem Bericht fort: wenn du das Loth gut in Fluss bringen willst, musst du sobald dein Werk im Ofen ist, etwas gut ausgetrocknetes Holz unterlegen und zugleicher Zeit die Flamme mit dem Blasbalg anfachen. Auch kann man wohl mit grober Kleie nachhelfen, die zur rechten Zeit ins Feuer geworfen sehr zweckmässig wirkt. Jedoch können nur Uebung und Erfahrung im Bunde mit Achtsamkeit diese, wie überhaupt eine jede Unternehmung zu gutem Ende führen.

Ist dein Werk zusammengelöthet, wirst du es, wenn es aus Silber besteht, so lange in einer Mischung von Weinstein mit gleichviel Salz auskochen, bis es völlig von Borax gesäubert sein wird. Etwa nach einer Viertelstunde kann dieses der Fall sein. Ist es indessen aus Gold gearbeitet, wird es nöthig sein, dasselbe so lange in starken Essig zu legen, bis es sich mit ein wenig Salz überzogen zeigt, welches nach Ablauf eines Tages und einer Nacht geschieht. Danach kannst du noch etliche Rosetten, die du dir für dein Werk ausgedacht hast, in durchbrochener Arbeit herstellen, wie ich dergleichen theils gesehen, theils selbst angefertigt habe; ihre geschmackvolle Vertheilung wird das Gefällige des Filigranes noch erhöhen.

Jetzt will ich noch, die Anmuth dieser schönen Kunst zu zeigen, eines staunenswerthen und seltnen Werkes erwähnen, welches man mir zu Paris zeigte, der schönsten und reichsten Stadt Frankreichs, wo ich im Jahre 1541 mich in des Königs Franciscus Diensten aufhielt. Dieses Paris nennen die Franzosen „Paris simpari“, was so viel sagen will, als „Paris ohne Gleichen“. Der bewundernswerthe König hatte mich dort auf freigebige Weise mit einem Schloss beschenkt, welches in der Stadt selbst lag und, wie noch heut zu Tage, Klein-Nello hiess. Die Beschreibung des grossen, von mir daselbst während eines vierjährigen Aufenthalts für den würdigsten aller Könige hergestellten Werke wird auch an ihrem Ort zu lesen sein; fürs Erste will ich nur meinen Bericht über die Filigranarbeiten verfolgen und, wie ich es versprach, ein seltnes, vielleicht nie wieder angefertigtes Kunstwerk beschreiben, das ich bei folgender Gelegenheit sah. Als der König an einem hohen Festtage zur Vesper in die heilige Capelle seiner Stadt Paris gegangen war, liess er mich wissen, ich solle mich auch bei der Feier einfinden, weil er mir einige schöne Dinge zu zeigen habe. Nachdem die Vesper

gesprochen war, rief mich Seine Majestät durch den Connestabel, welcher die Person des Königs selbst vertritt, zu sich; dieser fasste mich an der Hand und führte mich vor den König, der mir zunächst mit Wohlwollen und liebenswürdiger Leutseligkeit etliche sehr schöne Kleinodien zeigte und mich kurz um meine Ansicht davon fragte. Danach wies er mir antike Gemmen, die an Grösse die Handfläche noch übertrafen, und auch über diese befragte er mich vielerlei; worauf ich denn meine Meinung darüber aussprach. Sie hatten mich in ihre Mitte gestellt, der König, sein Schwager der König von Navarra und die Königin dieses Reiches mit der ersten Blüthe der der Krone zunächststehenden Vornehmen; in Gegenwart aller dieser legte Seine Majestät mir noch viele reiche und köstliche Dinge vor, über die wir ausführlich und zu des Königs grossem Wohlgefallen sprachen. Endlich zeigte er mir noch eine Trinkschale ohne Fuss und von geschmackvoller Grösse; sie war aus Filigran gearbeitet mit dem schönsten Laubwerk, dem andere Zierrathen auf's beste angepasst waren. Nun achtet auf meine Worte: Die Zwischenräume des Laubwerkes und der übrigen Abtheilungen des Filigranes füllte das schönste Email in den buntesten Farben aus. Wenn man die Schale in die Höhe hielt, schien das Licht mit so prächtigem Leuchten durch, dass man meinte die Anfertigung eines solchen Werkes sei ein Ding der Unmöglichkeit. Dieses dachte auch der König und fragte mich auf das freundlichste: da ich die Schale so höchlich lobe, könne ich ihm vielleicht auch angeben, auf welche Weise sie gearbeitet sei? Auf diese Frage antwortete ich: „Majestät, ich bin wohl im Stande, euch genau zu sagen, wie die Schale angefertigt ist, und so zwar, dass ihr als ein Mann von seltenem Geiste gleichviel davon wissen werdet, wie der Meister selbst; aber ich kann euch nicht füglich in geziemender Kürze alle schönen Pläne auseinandersetzen, welche diesem Werke zu Grunde liegen“. Bei diesen Worten drängte sich hinter mir der Kreis des hohen Adels enger zusammen und der König sprach: er kenne nichts Staunenswertheres als diese Arbeit, welche ich ihm nun auf so leichte Weise erklären wolle. Da sagte ich: „Man muss eine Schale aus dünnem Eisenblech anfertigen, welche um eines Messerrückens Breite diejenige überragt, welche man in Filigran arbeiten will; dann bestreicht man sie innen mittelst eines Pinsels mit einer dünnen Schicht von einer Mischung aus Thon, Scheerwolle und feingestossenem Tripel. Nun nimmt man fein ausgezogenen Golddraht von einer Stärke, welche jener entspricht, die euer umsichtiger Meister seiner Schale geben will. Der Draht muss so dick sein, dass er, mit dem Hammer auf einem glatten Ambos breitgeschlagen, sich der Art ausdehne, dass er bei der Breite eines Bändchens von zwei Messerrücken, nicht dicker als ein Blatt Papier ist. Der recht gleichmässig breitgeschlagene Draht ist aufs beste weichzuglühen, damit er desto leichter mit dem Zängelchen sich biegen lasse. Aus den Goldstreifchen setzt

man nun dem schönen Entwurf gemäss, im Inneren der Schale die Hauptabtheilungen zusammen, indem man Stück für Stück mit Dragant auf die Lehmkruste festklebt. Angenommen, der Künstler habe alle grossen Abtheilungen und Hauptumrisse fertig, so hat er nun das Blätterwerk der Reihe nach einzufügen, wie es ihm die Zeichnung angiebt, indem er Blatt für Blatt auf dieselbe Weise einklebt. Ist das Werk so weit gediehen, sind sämmtliche Emailfarben auf's Beste gepulvert und ausgewaschen zur Hand zu nehmen. Freilich könnte man auch vor deren Auftragung die Goldstreifchen verlöthen (und zwar in der Weise, wie ich oben das Zusammenlöthen des Filigranes erklärt habe); im Grunde jedoch kommt es auf dasselbe hinaus, ob man dieses vor dem Einschmelzen des Emails oder überhaupt nicht vornimmt. Nach Beendigen dieser Vorarbeiten füllt man sämmtliche Abtheilungen mit dem buntfarbigen Email aus und stellt, um letzteres in Fluss zu bringen, die Schale in den Ofen. Anfänglich ist sie nur gelindem Feuer auszusetzen; worauf man, wenn die Lücken auf's Neue mit Email ausgefüllt worden sind, zum zweiten Mal etwas stärkeres Feuer anwenden kann. Zeigt sich bei wiederholter Untersuchung, dass es nöthig ist irgendwo noch Email nachzutragen, so thut man dies und setzt endlich die Schale einem Feuer aus, das so stark ist, wie wir kraft unserer Kunst wissen, dass ein solches Werk und solche Emailsorten es vertragen. Jetzt nimmt man das Werk aus der eisernen Schale, was ganz leicht von statten gehen wird, da die Lehmschicht das Ansetzen des Emails verhinderte. Mit einem gewissen „frassinella" genannten Stein und frischem Wasser wird das Glätten des Emails begonnen und solange damit fortgefahren bis dasselbe gleichmässig eben auf die passende Dicke abgerieben ist; wonach man den Schliff mit anderen feineren Steinen, endlich noch mit Tripel und einem flachgeschnittenen Stäbchen (wie beim Niello beschrieben wurde) vollendet, damit die Oberfläche des Emails auf's schönste geglättet sich darbiete."

Als der bewundernswürdige König Franciscus diese Weise der Herstellung vernahm, sagte er: alle Männer, welche gut zu unterrichten wüssten, verständen sich gewiss auch selbst auf tüchtige Arbeit; meine Erläuterung eines Werkes, welches ihm unmöglich geschienen habe, sei so vortrefflich, dass er sich nach meiner Rede fast getraue, selbst dergleichen zu machen; wobei er mich mit so grossem Wohlwollen überhäufte, wie man sich auf der Welt nur vorstellen kann.

III.

Die Kunst des Emaillirens.

Nunmehr wollen wir uns zur schönen Kunst des Emaillirens wenden, und indem wir uns zunächst der tüchtigen Männer erinnern,

welche in diesem Bereich Hervorragendes leisteten, wird uns die Einsicht in dieser Bestrebungen zeigen, wie schön und schwierig zugleich sie ist und wie gross der Abstand der wahrhaft trefflichen Art zu Emailliren von der weniger guten. Wie ich schon zu Beginn meines Buches erwähnte, ist in Florenz in dieser Kunst herrlich gearbeitet worden; ich glaube sogar, dass alle Länder, wo sie mit Erfolg getrieben wurde, wie vornehmlich Frankreich und Flandern, sie von den Florentinern überkamen. Da die Fremden erkannten, die wahre Art sei so überaus schwierig und meinten diese doch nicht erreichen zu können, suchten sie nach einer anderen, weniger mühsamen Weise, und in dieser übten sie sich so lange, dass sie bei der Menge den Ruf guter Emailarbeiter erwarben. Wie es denn wahr ist, dass häufige Uebung grosse Sicherheit in einer Kunst verleiht und den Menschen auch zur Theorie der schönen Künste führen kann, ist dies eben bei den Männern von jenseits der Alpen der Fall gewesen.

Bei der eigentlichen und schönen Art des Emaillirens, von der ich erzählen will, verfährt man folgendermaassen: Einer dünnen Gold- oder Silberplatte gib die Form des zu emaillirenden Werkes; dann bereite einen Kitt aus griechischem Pech, feingepulvertem Ziegelstein und Wachs; und zwar ist von letzterem zur Winterzeit mehr, im Sommer weniger beizumischen. Diesen Kitt streiche auf ein der Grösse des Werkes angemessenes Brett und drücke die erhitzte Platte fest darauf. Hast du dann mit dem Zirkel einen Umriss in weniger als eines Messerrückens Breite gezogen, so vertiefe innerhalb desselben die Platte mit Hülfe eines viereckigen Grabmeissels sorgfältig um so viel, wie die Dicke der Emailschicht betragen soll. Nun werden Figuren, Thiere, Gruppen, oder was sonst darzustellen ist, darauf gezeichnet und mit Grabstichel und Meisselchen auf das zierlichste eingestochen. Durch Vertiefung des Feldes ringsumher wird aus der Zeichnung ein ganz flaches Relief, nur von der Höhe zweier gewöhnlicher Blätter Papier, hergestellt und mit feinen Eisen, besonders in den Umrissen scharf ausgearbeitet. Sind die Figuren bekleidet, müssen die zierlichen Gewänder durch ihre Faltung aufs beste bezeichnet werden; dichte Fältchen und Blümchen auf den Gewandungen mögen Damast andeuten. Je grössere Sorgfalt du auf die Ausarbeitung verwendest, um so weniger wird später das Email springen und sich ablösen, und je sauberer das Relief ausgearbeitet ist, desto schöner wird dir das vollendete Werk erscheinen. Lass dir jedoch ja nicht einfallen, in der Meinung deine flacherhabene Arbeit gewinne dadurch, dieselbe mit Punzen und Hammer zu treiben; dann nämlich haften die Emailfarben entweder gar nicht, oder das Emaillirte scheint doch völlig roh. Mit weicher Kohle von der Weide oder dem Haselstrauch und ein wenig Speichel oder Wasser reibe die Platte während des Eingrabens mit Hülfe des Fingers ab, damit man deutlich sieht, wie die Arbeit sich ausnimmt. Der

Glanz nämlich, welchen die Werkzeuge auf der Platte zurücklassen, würde dies verhindern. Weil hierdurch aber das Werk ziemlich unsauber und schmierig wird, ist es nöthig, dasselbe nach der Vollendung in einer Lauge, wie sie oben beim Niello besprochen wurde, auszukochen.

Zuvörderst will ich nun vom Emailliren des Goldes sprechen. Gold und Silber erfordern beide dieselbe sorgfältige Bearbeitung; nur unterscheiden sie sich durch einige Eigenheiten in der Art, wie sie emaillirt werden und auch in den Emailsorten selbst, denn Silber nimmt das rothe, durchsichtige Email nicht an. Eine Besprechung der Ursachen würde uns zu weit führen, auch zu Nichts nützen; wir wollen lieber mit den Dingen fortfahren, welche unseren Zwecken besser entsprechen. Ueber die Bereitung der Emailfarben selbst will ich jedoch nicht reden, weil diese schon für sich allein eine grosse, den Alten wohlbekannte und einst von gelehrten Männern aufgefundene Kunst ist; von dem erwähnten rothen Email hatten aber, so weit unser Wissen reicht, die Alten keine Kenntniss. Man erzählt, dasselbe sei von einem Alchimisten entdeckt worden, der nebenbei auch Goldschmied war. Bei den Versuchen Gold zu machen, habe er eine gewisse Mischung hergestellt, von welcher endlich ausser seinem Metalle eine Schlacke von so schönem rothem Glase, wie wir es noch haben, im Tiegel zurückgeblieben sei. Durch Versuche und Mischungen mit anderen Emailfarben habe der Mann es nach grossen Mühen dahin gebracht, die Bereitungsart zu finden. Dieses Email ist in der That das schönste von allen; es heisst in der Sprache unserer Goldschmiede „smalto roggio“ und in Frankreich „rogia chlero“, was so viel sagen will, als roth und klar, das ist durchscheinend. Es gibt noch eine zweite Art rothen Emails, die aber undurchsichtig und weniger schön von Farbe ist; diese lässt sich, was bei ersterer nicht möglich, auf dem Silber verwenden. Wie von Anderen schon viele Versuche damit gemacht sind, so auch von mir selber und ich kann also mit Gewissheit jenes behaupten. Die erste Art verbindet sich deswegen gern mit dem Golde, weil sie in den Gesteinen und Mischungen erzeugt wird, welche zum Goldmachen dienen. Kehren wir jedoch zu unserem Emailliren zurück.

Dabei verfährt man ganz wie beim Malen, indem auch das Email in allen bekannten Farben vorkommt. Zuvörderst sind sämmtliche Emailfarben gut zu pulvern; es gibt einen Spruch in der Kunst, welcher sagt: „Feines Email und Grober Niello“, und so ist es in Wirklichkeit. Man legt das Email in eine runde, aus gut gehärtetem Stahl verfertigte Schale von der Grösse der Hand, giesst reines Wasser darüber und zermalmt mit einem eigens dazu angefertigten stählernen Stösser von passender Stärke. Einige haben wohl auch das Email auf hartem Porphyr- oder Serpentinstein, und zwar trocken, gepulvert;

das Stossen im Stahlmörser ist aber der grösseren Sauberkeit wegen bei weitem vorzuziehen; auf die Gründe kommen wir übrigens noch zurück. Weil wir uns kurz zu fassen, überflüssige Schwierigkeiten und Auseinandersetzungen ohne praktische Zweke zu vermeiden wünschen, wollen wir hier nur erwähnen, dass diese Stahlschälschen in Mailand gemacht werden, aus welcher Stadt und ihrem Gebiet viele ausgezeichnete Männer dieses Handwerks hervorgegangen sind. Einen der besten unter ihnen kannte ich. Er nannte sich *Caradosso* und wollte nicht anders gerufen werden. Diesen Spitznamen gab ihm aber einst ein Spanier aus Aerger darüber, dass ihn der Meister so lange mit einer Arbeit, welche er am bestimmten Tage zu liefern versprochen hatte, hinhielt. Als er nämlich diese Arbeit nicht erhalten konnte, gerieth er in Zorn und zeigte Lust dem Meister ein Uebles zuzufügen, worauf dieser sich, so gut er konnte, in seiner ungeschliffenen, mailändischen Sprache entschuldigte. Hierüber musste der Edelmann lachen, sah ihm ins Gesicht und rief in seiner stolzen Weise aus: „Hai cara d'osso," was so viel heissen sollte, als: „Du hast ja ein Gesicht wie dein H.......". Der Tonfall der Worte gefiel dem Meister so sehr, dass er nie mehr auf einen anderen Namen, als Caradosso hören wollte. Als er endlich erfuhr, was das eigentlich besage, wäre er ihn gern wieder los geworden; aber es war zu spät. Ich lernte ihn in Rom kennen, wo er, schon an achtzig Jahre alt, noch immer den Namen Caradosso führte. Ausser im Erwähnten zeichnete er sich auch in der Goldschmiedekunst, vorzüglich im Emailliren aus. An seinem Ort werden wir noch auf ihn zu sprechen kommen.

Fahren wir in der schönen Kunst des Emaillirens fort: Wie ich oben sagte, wird das Email am besten mit Wasser im Stahlmörser zermalmt. Eigene Erfahrung lehrte mich, sobald das Email gestossen ist, das Wasser rasch abzugiessen und das Pulver in einer Glasschale mit so viel Scheidewasser zu übergiessen, dass es von diesem eben bedeckt wird. Hat es eine achtel Stunde gestanden, wäscht man dasselbe in einer gläsernen Flasche mit klarem, reinem Wasser so lange aus, bis auch nicht der geringste Schmuz zurückbleibt. Das Scheidewasser reinigt das Email von jeder fettigen Verunreinigung, das frische Wasser von der erdigen. Jede recht sorgfältig ausgewaschene Emailfarbe muss in einem besonderen Fläschchen von Glas oder glasirtem Thon aufbewahrt und besonders Acht darauf gegeben werden, dass das Wasser nicht auftrockene, weil neuzugefülltes das Email alsbald verderben würde. Nun versteh mich recht: Soll später das Einschmelzen gut gelingen, so nimm zuvor ein Stück sauberes Papier und zerkaue es, d. h. wenn du noch Zähne hast; ich, der ich keine mehr besitze, könnte das nicht, sondern muss das Papier anfeuchten und mit einem eisernen oder besser hölzernen Hammer zerquetschen. Die Papiermasse wäscht man gut aus, presst sie, bis das Wasser abge-

laufen ist, um mit ihr wie mit einem Schwamme die aufgetragenen Emailfarben zu betupfen. Je mehr diese dadurch austrocknen, desto schöner werden sie dein Werk zieren. Noch will ich nicht vergessen, dir eine fernere Vorarbeit von Bedeutung zu berichten, welche gleichfalls von Einfluss auf das gute oder schlechte Gelingen des Emaillirens ist. Nimm, ehe du dich zu diesem selbst anschickst, ein kleines Gold- oder Silberblech, je nachdem du dein Relief in dieses oder jenes eingegraben hast, und auf dieses Stückchen — nehmen wir an, es sei Gold — befestige zuvor versuchsweise alle Emailfarben, die zur Anwendung kommen sollen, durch Einschmelzen in ebenso viele mit dem Grabmeissel ausgehöhlte Grübchen. Durch diesen Versuch erkennst du, welche von den Emailsorten leicht, und welche strengflüssig sind, denn es ist nöthig, dass alle auf einmal zu schmelzen beginnen. Thäte eine dies vor den anderen, so schadeten sie sich gegenseitig und du würdest nichts Gutes zu Stande bringen.

Sind alle Vorkehrungen getroffen, so mach dich ans Emailliren, indem du die sauberen Farben, gleich als wolltest du malen, über die flacherhabene Arbeit ausbreitest. Zu diesem Zwecke nimm zur Zeit nicht mehr aus den Fläschchen, als du auf einmal anbringen kannst und halte unterdessen die übrigen Farben gut zugedeckt. Man pflegt dabei einen Palettenhalter zu benutzen, welchen du anfertigst, indem du fünf oder sechs fingerförmige Streifen aus dünnem Kupferblech schneidest, an dem einen Ende durchlöcherst, und sie, einen über den andern auf den eisernen Stiel eines birnförmigen Stückes Blei steckst. Dies Instrument stelle neben deine Arbeit und streiche auf die fingerförmigen Palettchen von Zeit zu Zeit vorsichtig etwas von den Emailfarben auf. Wie behutsam dabei zu verfahren, lässt sich mit Worten allein nicht bedeuten; deine Versuche müssen es dich lehren.

Wie schon gesagt, gleicht das Emailliren dem Malen; während jedoch bei den zwei Arten des letzteren die Farben mit Oel und Wasser flüssig gemacht werden, geschieht dies beim Malen mit Email erst nachträglich durch Feuer. Zuvor indessen breite die verschiedenen Emailsorten: fleischfarbenes, rothes, veilchenblaues, himmelblaues, grünes, graues, lohbraunes und mönchskuttenfarbenes (denn so heisst eine Art Email) mittelst einer kleinen kupfernen Spatel nach und nach auf das sorgfältigste über das Relief aus. Gelb, weiss und türkisblau nenne ich nicht, weil sie auf Goldgrund nicht zur Anwendung kommen; eine Farbe aber entschlüpfte mir bei der Aufzählung, die Aquamarin genannte, ein sehr schönes auf Gold wie auf Silber brauchbares Email. Anfänglich, beim „Geben der ersten Emailhaut", wie man es nennt, trage die Farben nur dünn auf, indem du dich bemühst dieselben gleich als malest du in Miniatur, auf das deutlichste an ihren Ort aufzustreichen.

Danach zünde ein gutes Feuer von weichen Kohlen im Schmelzofen an. Weiter unten werde ich noch auf diesen zurückkommen und dich von mehreren gebräuchlichen Arten die beste kennen lehren, für's erste aber wollen wir nur annehmen, es brenne in ihm das für unsern Zweck geeignete Feuer. Dein Werk lege auf eine um so viel als dieses grössere Eisenplatte, dass du sie bequem mit der Zange fassen kannst. Nähere es so weit der Mündung des Ofens, dass es sich ein wenig erwärmt; dann halte es behutsam nach und nach weiter hinein; endlich, wenn du es heiss geworden siehst, mitten in die Gluth; wobei auf das genaueste Acht zu geben ist, das Email nicht völlig schmelzen zu lassen, sondern, sobald es zu zerfliessen beginnt, die Platte rasch herauszuziehen, jedoch, um eine plötzliche Abkühlung zu verhüten, erst nach und nach vom Ofen zu entfernen. Mit gleicher Sorgfalt wie die erste, wird eine zweite Emailhaut aufgetragen; deren Brennen du wie oben vornimmst, sie diesmal jedoch schon etwas mehr erhitzest, endlich auf dieselbe Weise zurückziehst. Nun untersuche, ob etwa erforderlich sei, noch in irgend einer Ecke Email aufzusetzen; was dabei zu beachten ist, wirst du schon durch aufmerksame Sorgfalt lernen. Darauf schütte frische Kohlen auf und fache ein helles Feuer an, halte dein Werk hinein und setze es so heftiger Gluth aus, wie Email und Gold vertragen. Rasch zieh es heraus, um es durch deinen Gehülfen mit einem Blasebalg auf das schnellste abkühlen zu lassen. Dies muss des oben schon erwähnten rothen Emails wegen geschehen, da auf letzteres das Feuer nicht allein schmelzend, wie auf die übrigen Arten einwirkt, sondern auch seine Färbung vom Rothen so in's Gelbe übergehen macht, dass es kaum sich vom Golde unterscheidet. Das kaltgewordene Werk halte auf's Neue in den Ofen, wo dieses Mal nur ein ganz schwaches Feuer brennen darf. In diesem siehst du es sich langsam wieder röthen, oder „anlaufen“, wie es in der Kunstsprache heisst. Betrachte es aber unterdessen genau, um es, sofort wie das gewünschte schöne Roth erscheint, aus dem Feuer zu ziehen und wieder mit dem Blasbalg zu kühlen, weil es durch übermässige Gluth fast schwarz würde.

Sind alle beschriebenen Arbeiten nach Wunsch ausgefallen, so beginne mit dem gelegentlich der Schale des Königs Franciscus erwähnten Frassinellenstein soviel vom Email abzuheben, wie hinreichend scheint um deine flacherhabene Arbeit in Verbindung mit dem durchscheinenden Email zu schöner Geltung zu bringen. Die Glättung beende mit Tripel, wie bei der Schale. Diese schönste und sicherste Art des Polirens nennt man „Freihandpoliren“ im Gegensatz zu einer anderen, bei welcher man das Werk nach Behandlung mit dem Frassinellenstein in kaltem Wasser abwäscht und noch einmal auf der Eisenplatte behutsam dem Feuer aussetzt, bis sämmtliche Emailfarben in Folge des Schmelzens eine glänzende Oberfläche zeigen.

Das letzte Verfahren erfordert weit weniger Zeit als das erste, da aber bei ihm alle Emailfarben sich zusammenziehen, die eine mehr, die andere weniger, wird die Fläche nicht so eben wie beim Freihandpoliren; ausserdem ist hier auch auf das in Betreff des rogia chlero-Emails Gesagte Rücksicht zu nehmen. Im Falle letzteres nicht vorhanden, — und das ist es, wie erwähnt, beim Silber — wird das Werk, ganz wie beschrieben, in den Ofen gebracht, beim Herausziehen aber ganz langsam vom Feuer entfernt, damit es von selbst abkühle und nicht mit der Hast, die beim rothen Email nöthig war.

Wie überhaupt die Verwendung des Emails eine höchst mannichfaltige ist, wird es auch bei Theilen von Ohrgehängen, Zierrathen an Schmucksachen und anderen Dingen in einer Weise angebracht, die nachträgliches Poliren mit dem Frassinellenstein nicht zulässt, und zwar deswegen, weil an ihnen das Email rundgearbeitete Stücke bekleidet, als da sind Blätter, Früchte, Thierchen, kleine Masken, die im Uebrigen auf die beschriebene Art mit sauber ausgewaschenem Email bemalt werden.

Sollte dein Email während der langen Zeit, welche erforderlich ist um es mit der gehörigen Sorgfalt und Geduld aufzutragen, ganz und gar austrocknen und somit beim Wenden des Werkes leicht abfallen, kannst du diesem Uebelstande folgendermaassen abhelfen: Suche von den Kernen einer Quitte die nicht tauben aus und weiche sie, willst du am Morgen Email auftragen, am Abend vorher mit Beobachtung grösster Reinlichkeit in einem Glase Wasser ein. Hast du die Emailfarben auf ihre Palettchen gestrichen, so träufele auf eine jede ein Tröpfchen von dem Quittenwasser. Dann kannst du ruhig damit malen, weil der vom Aufguss gebildete Schleim so passend zusammenhält, wie kein anderer Leim vermöchte. In allem Sonstigen verfahre sorgfältig auf die beschriebene Weise; zwischen dem Emailliren in Gold und dem in Silber gibt es überhaupt keine anderen als die bereits besprochenen Unterschiede.

IV.

Die Edelsteinkunde.

Jetzt wollen wir die Kunst des Juweliers besprechen und zwar zunächst die verschiedenen Arten der Edelsteine. Es gibt deren nicht mehr als vier, welche den vier Elementen entsprechen: der Rubin nämlich entspricht dem Feuer, der Saphir stellt deutlich die Luft dar, der Smaragd die Erde und der Diamant das Wasser. An ihrem Ort wollen wir Genaueres über ihre Eigenschaften mittheilen, hier nur von der Kunst reden, sie in Ohrgehängen, Armspangen, Ringen, Tiaren oder Kronen anzubringen. Die Besprechung der Diamanten, als der

schwierigst zu behandelnden Edelsteine, lassen wir bis zuletzt. Während jede der übrigen Juwelenarten, welche man in Gold zu fassen pflegt, eine eigenthümliche Folie erhält, deren Anfertigung alsbald gelehrt werden soll, besteht die Unterlage der Diamanten in einer Tinte, die je nach den Besonderheiten der einzelnen Steine hergestellt und angewendet wird und worüber gleichfalls weiter unten die schönsten Dinge gesagt werden sollen.

Was zuerst die Rubinen betrifft, so gibt es davon unterschiedliche Sorten. Die erste, der orientalische Rubin findet sich im Morgenlande, dessen Edelsteine überhaupt durch Güte und Schönheit die anderer Länder übertreffen. Die Färbung dieser morgenländischen Rubinen ist eine reife, gesättigte, glühende; wogegen die Steine aus den westlichen Ländern wohl noch eine rothe Farbe zeigen, aber dabei ins Violette spielen, unfreundlich und herbe sich ausnehmen; die aus dem Norden aber haben eine noch kältere und herbere Färbung; die Rubinen der mittägigen Länder endlich unterscheiden sich bedeutend von den vorstehenden und sind dabei so seltner Art, dass nur ganz wenige davon zu sehen sind. Von ihren seltenen Eigenschaften will ich nur erwähnen, dass ihre Farbe, obwohl weniger gesättigt und dunkel als die der orientalischen Steine und eher der des Ballasrubin ähnlich, doch so glühend und kräftig ist, dass sie bei Tage stets zu funkeln scheinen, des Nachts sogar ein Licht ausstrahlen gleich dem der Johanniskäfer oder anderer im Dunkeln leuchtender Würmchen. Wahr ist übrigens, dass nicht alle mittägigen Rubinen diese wundersame Kraft zeigen, dennoch aber dem Auge so lieblich scheinen, dass gute Juweliere sie leicht von den anderen Arten zu unterscheiden vermögen; die ersteren im Dunkeln leuchtenden Steine verdienen aber allein den Namen Karfunkeln. Sobald wir nur die nach eigener Erfahrung und nach Anderer Lehren beste Art des Edelsteinfassens unserem Verständniss gemäss beschrieben haben, werden wir uns wieder zu den Eigenschaften der Edelsteine wenden. Nur Weniges muss ich an dieser Stelle noch bemerken, um nicht bei gewissen Leuten Aergerniss zu erregen, die sich den Namen von Juwelieren angemaasst haben, obgleich sie meistens von Haus aus nichts anderes, als Trödler, Leinenhändler, Wechsler oder Krämer waren. Einige von diesen absonderlichen Wundermännern habe ich selbst in Rom gesehen; noch zu unserer Zeit stehen etliche derselben, ungeachtet ihres geringen Verstandes, im grössten Ansehen. Weil ich behauptet habe, die wahren Edelsteine seien nur von viererlei Art, muss ich eingedenk dieser Dummköpfe ein Paar Worte hinzufügen, damit sie sich nicht über mich ärgern und mir mit ihrer frechen Stimme entgegnen: es gebe doch noch andere Arten von Edelsteinen, wie den Chrysopras, Hyacinth, Spinell, Aquamarin, vielleicht gar noch die Granaten, den Chrysolith, Prasem und Amethist. Zum Teufel auch!, warum setzen

sie nicht auch noch die Perle unter die Edelsteine, die doch augenscheinlich nur der Knochen eines Meerthieres ist? Nicht der Mühe werth halte ich es, mich mit jenen Strohköpfen einzulassen; nur behaupten will ich, dass am Dasein unzähliger ihres Gleichen die grossen Fürsten selbst die meiste Schuld tragen, indem sie sich solchen Unwissenden gänzlich überlassen, wodurch sie sowohl sich selber schaden, als auch strebsamen Männern den Muth nehmen und die herabsetzen, welche in tugendsamer Kunst sich auszeichnen. Lassen wir jedoch diese Abschweifung um zu unserem Gegenstand zurückzukehren und der berührten Gründe wegen hinzuzufügen, dass der Ballas nur ein Rubin von schwacher Färbung ist, im Westen sogar „rubin balascia" genannt wird, (als sei er weiblich); dass auch der Topas ein Edelstein ist, welcher der gleichen Härte wegen, trotz der abweichenden Färbung, dem Saphir beigesellt werden muss. Wollten wir einen höheren Grund, können wir uns ja erinnern, dass die Luft auch ihre schöne Sonne hat.

Von den vier, von mir vorgeschlagenen Arten, also dem Rubin, Saphir, Smaragd und Diamanten, ist die erste durchaus die kostbarste. Ein Rubin nämlich, der bei grosser Schönheit 5 Gran wiegt, kostet etwa 800 Scudi; ein Smaragd von gleicher Güte wird ungefähr 400 Scudi werth sein, ein Diamant von derselben Schwere und Güte nicht mehr als 100, und ein solcher Saphir gar nur 10 Scudi. Diesen kurzen Bericht hielt ich für nöthig, da er wissbegierigen Jünglingen zu grossem Nutzen gereichen kann. Schon von Kindesbeinen an muss man in dieser Kunst zu lernen beginnen, und das bei einem angesehenen, guten Meister in Rom, Venedig oder Paris. Während meines längeren Aufenthaltes in diesen Städten habe ich selbst erfahren, wie viele kostbare Juwelen man dort zu sehen oder zu verarbeiten erhält.

V.

Wie ein Rubin gefasst wird.

Unseren Bericht wollen wir mit einer Beschreibung vom Fassen des Rubins wieder aufnehmen. Die goldene Einfassung, in welche er gesetzt werden soll, sei es an Ohrgehängen oder Ringen, heisst in der Kunstsprache Kasten. Wohl zu beachten ist dabei, dass der Stein weder so tief in letzterem stecken darf, dass seine Anmuth dadurch verliert; noch so hoch hervorragen, dass er von den schmückenden Zuthaten getrennt erscheint. Ich bemerke dies, weil beide Fehler mir schon vorgekommen sind; Männer, die Verständniss und Geschmack für richtige Zeichnung haben, würden sicher nie auf solche Missverhältnisse verfallen sein. Um nun den Rubin in seinen Kasten zu fassen, versieht man sich mit vier oder fünf Arten von Rubinfolien, von denen

einige in glühendem Roth und gesättigter, ganz dunkler Färbung erscheinen, andere den Uebergang bilden zu denen, an welchen sich nur ein schwacher Anflug von Röthe zeigt. Hat man diese verschiedenen Folien vor sich liegen, so fasst man den Rubin mit einem Stückchen hartem schwarzem Wachs, welches man lang zuspitzt und auf eine der Ecken des Steines drückt. Indem der Juwelier den Rubin jetzt prüfend auf die Folien hält, hat er zu entscheiden, welche von diesen die beste Wirkung thut. Der Versuch, den Stein der Folie wechselnd zu nähern und wieder von ihr zu entfernen, kann ihm wohl zu Manchem nützen, reicht aber nicht aus, weil die Luft zwischen Folie und Stein eine andere Wirkung hervorbringt, als später der Fall sein wird, wenn der Stein fest im Kasten sitzt. Danach legt der geschickte Meister die passend zugeschnittene Folie in den Kasten und prüft sie noch einmal durch Fern- und Nahehalten des Rubins. Nach all diesen Bemühüngeu kann er endlich sein Juwel mit der Achtsamkeit, Sauberkeit und Kunst, die bei den braven Meistern gebräuchlich ist, im Kasten befestigen.

VI.

Wie der Smaragd und der Saphir gefasst werden.

Mit den Folien für den Smaragd und Saphir muss ebenso sorgfältig verfahren werden, wie mit den für den Rubin bestimmten. Da ich glaube, die Praxis aller Wissenschaft sei älter als ihre Theorie und erst später in Regeln gebracht worden, bis man endlich dahin gelangte sie in der vernunftgemässen Weise zu treiben, die wir heute an den der schönen Wissenschaften Kundigen bewundern, so kann ich nicht umhin eine Begebenheit zu erzählen, die sich zutrug als ich einen Rubin im Werthe von etwa dreitausend Scudi fassen wollte. Dieser Rubin war, da er mir in die Hand fiel, schon mehrmals von den besten Juwelieren jener Zeit gefasst worden. Nachdem ich mich mit aller erdenklichen Sorgfalt bei ihm abgemüht hatte und mir doch in keiner Weise selbst genügen konnte, schloss ich mich heimlich ein; nicht dass ich besonderen Werth auf mein Geheimniss gelegt hätte, sondern weil ich mich schämte bei eines so werthvollen und köstlichen Steines unwürdigen Versuchen gesehen zu werden. Ich nahm einen Strang mit Scharlachbeeren gefärbter Seide und zerschnitt diese mit einer Scheere auf das feinste, brachte weiches, schwarzes Wachs in den Kasten und drückte die zerschnitzelte Seide mit dem verkehrten Ende eines Meissels fest hinein, so dass sie sich recht gleichmässig anlegte. Dann setzte ich den Rubin darauf, der in der That im Vergleich mit dem, was er früher gewesen war, so unendlich gewann, dass die Juweliere, welche ihn später sahen, mich in Verdacht hatten, ihn gefärbt zu haben — ein in der Juwelierkunst nur für Diamanten gestattetes Verfahren,

welches an seinem Ort besprochen werden soll. Auf die Frage einiger Juweliere, welche Art von Folie ich untergelegt habe?, erwiederte ich, ich hätte gar keine gebraucht. Ein Juwelier, der bei diesen Worten zugleich mit dem Eigenthümer des Rubins zugegen war, sprach: „Wenn der Rubin keine Folie hat, musst du ihn nothwendiger Weise entweder gefärbt oder etwas ähnliches Unerlaubtes mit ihm vorgenommen haben.“ Worauf ich entgegnete, dass dennoch dem Rubin weder eine Folie noch sonst Verbotenes als Unterlage diene. Als der Mann mir zornige, beissende Worte zuwarf, wandte sich der vornehme Herr zu mir: „Benvenuto, ich bitte dich, ihn mir herauszulösen: du sollst deine Fassung auch bezahlt erhalten. Zeig ihn nur mir allein, und ich verspreche dir, dein Geheimniss Niemanden zu verrathen.“ Ich antwortete, dass ich die Bezahlung der Fassung gern annähme, da ich doch etliche Tage dabei zugebracht habe und ja auch vom Ertrag meiner Arbeit leben müsse; ich wolle den Rubin in Gegenwart beider Herren herausnehmen, da es mir zum Ruhm gereiche, die zu lehren, welche einst meine Meister gewesen seien. Unterdessen öffnete ich den Kasten und löste den Stein, worauf Jene sich mir sehr verbunden und zugethan zeigten, ich auch gut bezahlt wurde. Dieser Rubin war dick und so hell und leuchtend, dass alle untergelegten Folien in ihm ein gewisses unruhiges Blitzen erzeugten, gleich dem des Katzenauges, einem Steine, welchem die erwähnten Dummköpfe vielleicht auch noch den Namen eines Edelsteines geben werden.

Um nun auf die Smaragde und Saphire zu kommen, so habe ich bei beiden wohl dieselben Besonderheiten und Schwierigkeiten wie bei den Rubinen gefunden, weiss aber sonst von ihnen nichts zu sagen, als einiges ihre Nachahmung Betreffende, damit die auf ihrer Hut sein können, welche an jenen Steinen ein Wohlgefallen finden und sie, sei es des Wiederverkaufes, sei es des Besitzes wegen, kaufen wollen. Es gibt gewisse indische Rubine von so schwacher Färbung, wie man sich nur denken kann. Ich habe erlebt, dass ein Fälscher die Unterseite eines solchen Steines mit Drachenblut einschmierte, einer Masse, die aus einem in der Hitze schmelzenden, zu Rom und Florenz bei jedem Apotheker verkäuflichen Harze gewonnen wird. Der mit Drachenblut gefärbte Stein schien gefasst so schön, dass man mit Freuden hundert Scudi für ihn gegeben hätte, während er ohne diese Tinte an und für sich nicht zehn werth war. So gut war die Tinte angebracht, dass, wer nicht mehr als aufmerksam war, sie nicht leicht erkannt haben würde. Als ich in Gegenwart dreier alter Juweliere meine Zweifel geäussert hatte, warteten diese Herren, während ich mir des Beweises wegen den Rubin aus dem Kasten lösen liess, mit solcher Gier auf den Augenblick, wo er heraus sein werde, dass sie ihn alsbald vor mir ergriffen und, über meine Klügelei mich auslachend und höhnend, mir zuriefen: ein ander Mal solle ich die Augen besser aufmachen; der Stein sei von

einem tüchtigen Manne gefasst worden, der niemals, wie auch hier augenscheinlich zu sehen sei, sich dergleichen erlaubt hätte. Bei diesen Worten streckte ich die Hand aus und bat, mich doch den Beweis meiner Ungebührlichkeit sehen zu lassen, denn hätte mich mein gutes Auge diesesmal getäuscht und ich ihm über die Gebühr vertraut, so verspräche ich, dies solle ferner nicht wieder vorkommen. Kaum hielt ich den Stein in der Hand, als ich, Dank meinem Scharfblick, sofort bemerkte, was ihrer Kurzsichtigkeit entgangen war. Rasch schabte ich mit einem feinen Eisen die Unterseite des Rubins, dem es nun erging, wie der Krähe, die sich mit den Federn des Pfauen geschmückt hatte. Dann legte ich ihn den Juwelieren vor, und gab ihnen zu verstehen, sie möchten sich doch Augengläser kaufen, die besser zeigten als ihre jetzigen — und das sagte ich, weil alle drei die Brille auf der Nase hatten. Da sahen sie sich einer den andern an, zuckten die Achseln und gingen mit Gott. Aehnliche Umstände können auch beim Saphir und Smaragd vorkommen, doch übergehe ich sie, weil mir noch vieles Andere von grösserer Wichtigkeit zu sagen bleibt.

Ich erinnere mich, Rubinen und Smaragde mittelst rubin- und smaragdfarbenem Kristallglas nachgemacht gesehen zu haben, welche Steine man als aus zwei Hälften zusammengesetzt „doublirte" nennt. Zu Mailand werden solche falsche Steine angefertigt und in Silber gefasst. Man hat sie erfunden der armen Bauern und auch des Bettelvolks der Stadt wegen, die ihren Frauen zur Hochzeit nicht Juwelen kaufen können, die sich für solche Feier schicken, und statt dessen sich diesen kleinen Betrug erlauben, der den armen Weibern, die ja doch in diesem Falle das Gute nicht vom Schlechten unterscheiden können, eine Freude bereitet. Einige von Habsucht getriebene Leute haben sich dieses zur Abhülfe der Noth und zu gutem Zweck erfundenen Gewerbes auf listige Weite zu grossartigem Betruge bedient. Eine Schale von jenen indischen Rubinen haben sie nämlich auf schöne Art so gefasst, dass das im Ringkasten verborgene Stück des Steines durch Kristallglas ersetzt ward; diese zwei Stücke haben sie aneinander geklebt, mit der Tinte versehen und dann aufs kunstreichste und schönste in Gold fassen lassen, sie endlich für einen echten, guten Stein verkauft. Wie ich denn nie etwas sagen will, ohne es durch ein Beispiel zu belegen, will ich hier erwähnen, dass zu meiner Zeit ein mailändischer Juwelier auf die beschriebene Weise einen Smaragd so täuschend nachgeahmt hatte, dass er ihn für gute 9000 Scudi in Gold verkaufte; und zwar war dies möglich, weil der Käufer, nämlich der König von England, diesem Manne zu viel Vertrauen schenkte. Der Betrug blieb sogar mehrere Jahre unentdeckt.

Ferner werden auch noch Smaragde und Saphire aus einem Stücke nachgemacht, und das so gut, dass man sie kaum von den echten unterscheiden könnte, wenn ihre Härte nicht so gering wäre, dass ein

geschickter, achtsamer Goldschmied sie hieran sofort zu erkennen vermöchte, so wunderbar auch immer die Fälschung gelungen sei. Noch Vieles liese sich über diese Dinge sagen, doch möge dieses genügen, damit wir uns zu anderen nützlichen und höchst bedeutsamen Dingen wenden können.

VII.

Wie die Folien für alle Arten durchsichtiger Steine bereitet werden.

Um die Edelsteinfolien recht schön herzustellen, müssen alle dabei gebrauchten Werkzeuge aufs sauberste aus feinstem Stahl verfertigt sein; denn bei einer sò wichtigen Arbeit hat man sich unendlicher Sorgfalt, der grössten Geduld und Sauberkeit zu befleissen. In jener Zeit, da ich als fünfzehnjähriger Jüngling die Goldschmiedekunst zu erlernen begann, lebte ein Meister mit Namen Salvestro del Lavacchio, der kein ander Handwerk, als das Fassen der Edelsteine trieb und die Folien dazu mit eigener Hand fertigte. Schienen die Folien französischer oder venetianischer Juwelen auch noch so prächtig, wurden sie doch von denen Salvestro's durch grössere Dauerhaftigkeit übertroffen. Da letztere ein wenig dicker als die gewöhnlichen waren, machte ihre Verarbeitung dem Edelsteinfasser freilich grössere Mühe; weil sie aber die Güte der Steine ausserordentlich hoben, erhielt ihr Verfertiger, sobald sie nur bekannt geworden waren, Aufträge aus allen Ländern, und sah seine Thätigkeit fast allein auf ihre Herstellung beschränkt. Obgleich in Wahrheit diese Kunst schon allein die ganze Thätigkeit eines Mannes in Anspruch nimmt, schien es mir dennoch gut auch von ihr zu reden um den Lernbegierigen nützlich zu sein.

Folgendes sind die Mischungsverhältnisse der verschiedenen Folien, von denen die, welche zur Erzeugung der gelben Farbe dient, auch, weil sie häufig zur Anwendung kommt, die gewöhnliche heisst. Ein Karat ist das Gewicht von 4 Grän.

Gelbe Folie.

9	Karat	feines Gold.
18	„	feines Silber.
72	„	feines Kupfer.

Rothe Folie.

20	K.	feines Gold.
16	„	feines Silber.
18	„	feines Kupfer.

Blaue Folie.

16	K.	feines Kupfer.
4	„	feines Gold.
2	„	feines Silber.

Grüne Folie.

10	K.	feines Kupfer.
6	„	feines Silber.
1	„	feines Gold.

Schmilz zuvörderst das Kupfer recht gut, füge dann die beiden anderen Bestandtheile hinzu und giesse die Masse, sobald sie vollkommen gemischt sind, in einem ziemlich breiten Gusscanal zu einem mässig dicken Barren aus. Wenn dieser kalt geworden ist, putze ihn mit der Feile ab und schlage ihn leicht mit dem breiten Ende des Hammers, indem du ihn dabei öfters wieder aufwärmst ohne nachher in Wasser abzulöschen oder mit dem Blasbalg zu kühlen. Den bis auf eine Dicke von zwei Messerrücken flachgeschlagenen Barren glätte beiderseits durch Schaben mit einem starken, gerundeten Messer und feile von seinen Rändern so viel ab, dass keine Risse mehr bemerkbar sind. Mit gleicher Sorgfalt fahre nun fort zu hämmern, bis das Metall so dünn wie möglich ausgetrieben ist. Da während dieser Arbeit das Blech hie und da reisst, so schneide es, der Entwickelung der Risse folgend, nach und nach in zwei Finger breite und etwas längere, viereckige Streifchen; dieses muss auch die Grösse der hinreichend dünnen Blättchen bleiben. In einer Mischung von Gummi,[1]) Salz und Wasser, — dem gewöhnlichen Mittel zum Weisssieden des Silbers, — koche sodann die Stückchen ab, wasche sie behutsam in klarem Wasser und reibe sie mit leichter Hand; endlich schabe ihre eine Seite auf einer starken, vollständig polirten Kupferröhre mit einem auf das schärfste geschliffenen Schabmesser, indem du dich dabei möglichst vorsiehst, die Blättchen nicht einzukerben. Nun nimm einen Handambos her, den du mit einem Schleifstein und Oel gut abgeschliffen und dann aufs sauberste von der Schmier gereinigt; dazu auch schwarzen Graphit, wie ihn die Schwertfeger beim Vergolden brauchen; fasse das Metallblättchen mit einem reinen, weissen Tuch und polire es vollständig. Dabei darf in der Kammer, wo du arbeitest, kein Staub fallen. Jetzt bleibt nur noch übrig, der Folie die richtige Farbe zu geben, welches geschieht, indem du die nicht polirte Fläche mässigem, reinbrennendem Feuer näherst; nach und nach wirst du auf der dir zugekehrten Seite die Farben sich bilden sehen. Dadurch, dass schwächere oder stärkere Hitze es auch weniger oder mehr anlaufen macht, wird es dir leicht, verschiedene Ab-

[1]) ? gromma, Weinstein, für gomma.

stufungen derselben Farbe zu erreichen, wie einzelne Fälle beim Edelsteinfassen sie erfordern.

Papst Clemens gab mir den Auftrag, die Schliesse für seinen Pluvial anzufertigen. Sie war aus Gold in der Grösse eines gewöhnlichen Tellers gearbeitet und reichlich mit figürlicher Arbeit ausgestattet; gelegentlich der schönen Kunst des Ciselirens werde ich noch auf sie zurückkommen, an dieser Stelle aber bietet sich nur Gelegenheit von den darauf angebrachten Juwelen zu sprechen. In der Mitte der Schliesse befestigte ich einen als Rosette geschliffenen Diamanten, welchen Papst Julius II. für 36000 Kammerducaten gekauft hatte. Nach reiflicher Ueberlegung fasste ich den Stein ganz frei zwischen vier Krappeln; er war von so ausserordentlicher Schönheit, dass er mir nicht die unmässige Mühe machte, wie sonst wohl so werthvolle Steine pflegen. Einigen Juwelieren, welche meinten die ganze Unterseite des Steines müsse eine Tinte erhalten, bewies ich durch den Versuch, dass er sich in meiner Art am besten ausnehme. Rund um den Diamanten wurden zwei grosse Ballasrubine, zwei prächtige Saphire und zwei Smaragde von schöner Grösse angebracht, und bei allen diesen Steinen die oben beschriebenen Verfahrungsarten befolgt, wodurch ich sowohl den Pabst, als auch die Künstler zufrieden stellte. Vorher nämlich, ehe ich mich an die Juwelen machte, hatten mich etliche neidische Altmeister durch Hinweis auf die thatsächlich vorhandenen Schwierigkeiten abzuschrecken versucht, indem sie sagten: „Wir sehen hier allerdings, was Zeichnung und ciselirte Arbeit betrifft, ein sehr schönes Werk vollendet, kommst du aber erst dazu, diese wichtigen Steine zu färben und zu fassen, wirst du schon von Kopf bis zu Fuss das Zittern bekommen.“ Obgleich ich mich vor Nichts in der Welt fürchtete, machte mich doch diese absonderliche Art, ihr Staunen auszusprechen, etwas bedenklich; im Gedanken aber an die Gaben, welche Gott uns ohne unser Zuthun verleiht, wie die Schönheit, Kraft und Behendigkeit, beseelte mich eine, wie es mir schien von Gott gesandte, herzhafte Zuversicht, die mich dem Eindruck der von jenen Leuten vorgebrachten Plappereien entriss. Ich erinnerte mich dabei, wie Phöbus seinen Sohn Phaeton vom Versuch, den Sonnenwagen zu lenken, abschrecken wollte; nur gelang es mir am Ende besser als dem Phaeton, der den Hals dabei brach, während ich in allen Ehren mich mit reichem Lohn aus der Angelegenheit zog.

XIII.

Vom Schliff des Diamanten.

Nachdem wir den Rubin, Smaragd und Saphir ausführlich genug besprochen haben, müssen wir länger beim Diamanten verweilen.

Man spricht vom reinen Wasser eines Diamanten, worunter man jedoch nicht zu verstehen hat, er sei, wie man es von gutem Wasser verlangt, völlig farb-, geruch- und geschmacklos. Wie es Wasser gibt, das sowohl Farbe, wie auch Geruch und Geschmack besitzt, so geht es ähnlich auch den Diamanten. Kommen ihm auch letztere Eigenschaften niemals zu, habe ich ihn dagegen in allen möglichen Farbenspielarten gesehen. Nur zweier farbiger Diamanten will ich hier gedenken, von deren Schönheit man sich unmöglich eine Vorstellung machen kann: Den ersten sah ich zu Zeiten des Papstes Clemens; er war von zarter Fleischfarbe, dabei im höchsten Grade rein und klar; gleich einem Stern glänzte er und war so prächtig anzuschauen, dass reine farblose Diamanten an seiner Seite an Schönheit verloren. Einen anderen sah ich zu Mantua, einen grünen, der einem schwach gefärbten Smaragd glich, dabei aber das Funkeln ächter Diamanten zeigte, somit einem Smaragd zu gleichen schien und doch alle Smaragde an Schönheit übertraf. Ich beschränke mich auf die Beschreibung dieser beiden Steine, obwohl ich auch von allen anderen Farben Beispiele anführen könnte.

Jetzt wollen wir ein wenig über das Schleifen des Diamanten sprechen, das heisst, über die Art, wie sie aus ihrer rohen, natürlichen Gestalt in jene schönen Formen gebracht werden, die wir als tafelförmige, facettirte oder Rosetten-Steine bewundern. Man kann niemals einen Diamanten für sich allein schleifen, sondern stets nur zwei zugleich, da ihre wundersame Härte von der keines anderen Steines übertroffen und der Diamant nur vom Diamanten angegriffen wird. Der eine wird so lange an dem andern gerieben, bis sie endlich durch gegenseitige Abnutzung die Gestalt annehmen, die der geschickte Schleifer ihnen geben zu können meint. Mit dem Pulver, welches hierbei von den Diamanten abfällt, wird nachher die letzte Hand zur Vollendung des Schliffes angelegt. Die Steine werden zu diesem Zweck fest in kleine Blei- oder Zinnnäpfchen eingesetzt und mittelst einer besonderen Klemm-Vorkehrung gegen ein stählernes Rad gedrückt, das mit dem mit Oel angeriebenen Diamantstaub bestrichen ist. Dieses Rad muss die Dicke eines Finges und die Breite der Handfläche haben, aus feinstem, best gehärtetem Stahl bestehen und auf einem Mühlstein fest angebracht werden, so dass es durch des letzteren Umdrehung gleichfalls auf das schnellste mit umschwingt. Zu gleicher Zeit können wohl 4 bis 6 Diamanten über dem Rade befestigt werden. Ein auf die Klemm-Vorrichtung gelegtes Gewicht kann durch seinen Druck die Reibung der Steine gegen das drehende Rad vermehren. Auf diese Weise also wird der Schliff vollendet. Ich könnte wohl eingehender über das Verfahren dabei berichten, will aber, da dies nicht mein Handwerk ist, mich weiter damit nicht abmühen und mit dieser Angabe des Allgemeinen begnügen. Statt dessen will ich mich zur Besprechung des schönen

Verfahrens wenden, nach welchem man den Diamanten behufs ihrer Fassung in Gold, je nach den unterschiedlichen Varietäten der Färbung, verschiedene Tinten unterlegt. So zahlreich auch die Unterschiede in der Färbung sind, kommen doch alle Diamanten in ihrer unvergleichlichen Härte überein. Diese ist fast bei allen Arten genau dieselbe, oder doch nur so geringer Abweichung unterworfen, dass dies für den Schliff nicht in Betracht kommt. Ich werde mich eifrigst bemühen, recht deutlich zu machen, wie ich bei den Tinten zu Werke gehe, auch noch eines oder das andere Beispiel von merkwürdigen Erlebnissen hinzufügen, die mir mit Diamanten von grosser Bedeutung wiederfuhren. Dank diesen meinen eigenen Erfahrungen bin ich jetzt vollkommen im Stande über die grossen Schwierigkeiten zu reden, welche man zu überwinden hat, wenn man ausgezeichneten Diamanten eine ihres Werthes würdige Fassung geben will. Ich beginne meine Erzählung damit, wie Kaiser Karl V., als er auf der Heimkehr von der Einnahme von Tunis, in Rom einen Besuch abstattete, dem Papste Paul III., aus dem Hause Farnese, einen Diamanten zum Geschenk machte. Dieser Stein, den einige von des Kaisers Dienern um 12000 Scudi zu Venedig erstanden hatten, war nur in einen schlichten und einfachen Kasten gefasst. Als der Kaiser den Papst besuchte, zog er den Ring, wie ich hörte, von seiner eigenen Hand und überreichte ihn als ein Zeichen seiner Liebe und Freundschaft dem Papste, der ihn auf die verbindlichste Art entgegen nahm. Schon einen Monat zuvor hatte der Papst befohlen, dem Kaiser ein des Gebers, wie des Empfängers würdiges Geschenk zu bereiten; zu diesem Zweck hatte er mich rufen lassen und befragte mich in Gegenwart seines Rathes im Geheimen um meine Ansicht. Ohne zu zaudern antwortete ich, dass mir gut schiene, der Papst überreiche als Oberhaupt der christlichen Kirche und wahrhafter Stellvertreter Christi dem Kaiser einen schönen gekreuzigten Christus auf einem Kreuz aus Lapis Lazuli, (welches ein blauer Stein ist, aus dem man die Ultramarinfarbe bereitet); dieses Kreuz müsse sich auf einem reich aus Gold gearbeiteten und mit Juwelen, im Werthe wie S. Heiligkeit es wünsche, geschmückten Untersatz erheben. Weil ich schon mit vielem Fleiss drei goldene Figuren angefertigt hatte, die für den grösseren Theil des Fussgestelles hingereicht hätten, und, da sie Glauben, Liebe und Hoffnung darstellten, auch ganz angebracht waren, fand der Papst ausserordentliches Gefallen an meinem Vorschlag und forderte mich auf, alsbald ein Modell zu entwerfen. Schon nach anderthalb Tagen trug ich es fertig hin; und hatte schon mein mündlicher Rath dem Papste gefallen, gefiel ihm das Modell noch so unendlich besser, dass er mir den Auftrag zuwenden wollte; in weniger als zwanzig Worten wurden wir Handels einig; er liess mir das Handgeld sofort auszahlen und bat mich, mich zu tummeln. Ich strengte alle Kräfte an, dieses schöne Werk zu Stande zu bringen, aber ehe es noch

dazu kam, wurde es mir durch gewisse Bestien, die dem Papste beständig in den Ohren lagen, gestört. Es ging ihm, wie den meisten Fürsten: der wenigst Gute ihres Hofes steht ihrem Ohr am nächsten und sie glauben ihm, was er nicht einmal selbst glaubt. Ein solcher Ohrenbläser gab dem Papste zu verstehen, das Beste sei, dem Kaiser ein Geschenk zu machen mit dem mit Miniaturen gezierten Marien-Gebetbuch, welches der Cardinal Hippolyt von Medici für die Julia Gonzaga habe anfertigen lassen; er solle den Deckel dieses Buches aus feinem Golde arbeiten und mit so viel Juwelen, wie er wünsche, schmücken lassen; dies Büchlein würde dem Kaiser viel willkommener seien, weil er es seiner kaiserlichen Gemahlin schenken könne. Auf diese Weise von unseligen Rathgebern überredet, kam der Papst vom Crucifix ab und befahl mir, den Buchdeckel zu arbeiten; was ich auch that. Als der Kaiser in Rom eintraf, war ich noch nicht fertig, da es lange gedauert hatte, ehe Jene zu einem Entschluss gekommen waren; nichtsdestoweniger konnte der Buchdeckel sich sehen lassen, da ich ihn schon zusammengefügt hatte und die vielen Juwelen ihn prächtig zierten. Der Papst liess mir sagen, in drei oder vier Tagen müsse er so schön wie nur irgend möglich hergestellt seien, weil er ihn dem Kaiser, unvollendet wie er sei, zeigen wolle; er werde mich damit entschuldigen, dass meine Krankheit die rechtzeitige Vollendung verhindert habe. Was dies nun betrifft, soll an seinem Ort darüber gesprochen werden. Alsdann übergab mir der Papst eigenhändig den vom Kaiser erhaltenen Diamanten, mit dem Auftrag, Maass für seinen Zeigefinger zu nehmen und in grösster Eile einen Ring dafür anzufertigen. Ich lief in grosser Hast in meine Werkstatt und brachte in zwei Tagen einen so reich gearbeiteten Ring zu Stande, wie nur jemals einer gemacht worden ist. Da aber Papst Paul viele Mailänder in seinem Dienste hatte, die ihrerseits einen Mailänder Juwelier, einen gewissen Gajo, begünstigten, wagte dieser Gajo einst, ohne gefragt zu seien, den Papst anzureden: „Heiliger Vater, Ew. Heiligkeit wisse, dass ich meines Handwerks ein Juwelier bin und diese Kunst besser als irgend ein Mann zu verstehen meine. Ew. Heiligkeit hat dem Benvenuto einen Diamanten zum Fassen übergeben, der zu den schwierigsten seiner Art gehört, und der, sowohl weil er ausserordentlich schön und werthvoll ist, als auch seiner Empfindlichkeit wegen, sehr zart behandelt sein will. Benvenuto ist jung, und wenn er auch für seine Kunst begeistert, Treffliches leistet, wäre doch, einem so wichtigen Stein die Tinte Geben, ein zu harter Knochen für seine zarten Zähne. Mir würde es gut scheinen, Ew. Heiligkeit gäbe zweien oder dreien von den alten, erfahrenen Meistern Auftrag den Benvenuto zu besuchen und mit ihrem Rath zu unterstützen. Dem Diamanten wurde die jetzige Tinte und der Kasten, indem Ew. Heiligkeit ihn bis jetzt trug, in der grossen Stadt Venedig von dem Juwelier Miliano Targhetta gegeben. Dieser ist ein alter Mann, und

nie wurde Kunde laut von einem Anderen, der besser verstanden hätte, den Edelsteinen Folien und Tinten anzupassen". Dieses Schwätzers überdrüssig, sagte ihm der Papst, er möge gehen und thuen, was ihm das Beste scheine. Da ging jener Mensch hin und suchte den Florentiner Raffaello del Moro und den Guasparri Romanesco auf, welche in der Edelsteinkunde die klügsten Männer von ganz Rom waren; mit ihnen kam er im Auftrag des Papstes in meine Bude, wo er alsbald so missliebig zu schwätzen begann, dass mir das Zuhören schwer fiel. Die anderen Beiden fingen mit mir vernünftig zu reden an. Zu ihnen wandte ich mich auf gefällige Weise und setzte ihnen meine Ansichten auseinander: ich bäte sie mir drei Tage Zeit zu geben, damit ich einige Tinten vorbereiten könne, um sie am Diamanten zu versuchen. Dies würde mancherlei Gutes mit sich bringen: Erstlich würde ich durch die schwierigen Tinten selbst lernen und auch anderen der Kunst Zugethanen mit meinen Erfahrungen dienen; dann könne der Stein möglicherweise durch mich so sehr gewinnen, dass es ihnen zum Vortheil gereichen, dem Papst ein Dienst geleistet und mir zu nicht wenig Ehre verholfen würde. Während ich meine Gründe auseinander setzte, stand dieser freche Gajo keinen Augenblich still, dann mit dem Kopf, dann mit Händen und Füssen in Bewegung, stets irgend einen hässlichen Einfall hinwerfend, sodass ich nahe daran war, in die äusserste Wuth zu gerathen. Jene Ehrenmänner erreichten, dass mir gleichwohl die erbetene Zeit zugestanden wurde. Kaum waren sie fort, als ich mich auch schon daran machte die Tinten mit grosser Sorgfalt zu bereiten. Dabei verfährt man folgendermaassen:

IX.

Wie den Diamanten die Tinte gegeben wird.

Man versieht eine saubere Lampe mit einem Docht von gereinigter Baumwolle, giesst altes, mildes und helles Oel darauf und stellt sie auf die Erde oder sonst wohin zwischen zwei Ziegelsteine. Querüber diese beiden legt man ein polirtes Kupferschälchen, der Art mit der hohlen Seite nach unten gekehrt, dass die Flamme der Lampe um ein Drittel ihrer Höhe zurückgebrochen wird. Nur ganz wenig Russ darf sich zur Zeit ansetzen, sonst fängt er Feuer und wird unbrauchbar. Nach und nach kratzt man ihn mit einem Stückchen glatten Papiers von der Schale und hebt ihn in einem sauberen Gefässe auf. Da er übrigens sich erst zu entzünden pflegt, wenn er zweier Messerrücken Dicke erreicht hat, kann man ihn getrost sich bis zur Hälfte dieser Dicke auf einmal ansetzen lassen.

Ferner nimmt man Mastix, eine Art bei jedem Apotheker käuflichen Gummis. Er darf nicht zu frisch sein, was man daran erkennt,

dass er in gewissem Grade blass und weich ist. Ebensowenig darf er jedoch zu alt sein, weil mit der Zeit seine Farbe stark ins Gelbe übergeht, er austrocknet und kraftlos wird. Nachdem die passende Sorte, weder zu frisch noch zu trocken, ausgewählt ist, suche man sorgfältig die sauberen und rundlichen Körner aus, da der Mastix, wenn er vom Baum fällt, oft durch Erde und Schmuz verunreinigt wird. Danach stelle man eine kleine Wärmpfanne mit glühenden Kohlen neben sich auf die Bank, erwärme die Spitze eines eisernen Pfriemens und spiesse eines der Mastixkörner darauf, ohne es jedoch bis zur Mitte zu durchbohren. Dies halte man unter behutsamem Hin- und Herwenden über das Feuer bis es erreicht wird, befeuchte schnell die Finger mit ein wenig Speichel und drücke das Mastixkorn, während es noch heiss ist, aus. Eine Thräne wird herausdringen, so durchsichtig und hell, wie man sich nur denken kann. Rasch schneidet man sie mit der Scheere hart an der unreinen Kruste des Kornes ab und bewahrt sie an einem reinen Ort. Dies wird so lange wiederholt, bis eine hinreichende Menge von Mastixthränen beisammen ist.

Danach wird das Körneröl auf folgende Weise bereitet: Man suche die reinen und guten Saamenkörner, die weder von Insecten zerfressen noch verdorben sind, aus und lege davon zur Zeit eine Handvoll auf den Porphyrstein oder eine gut geglättete Kupfer- oder Eisenplatte, breite die Körner darauf aus und bedecke sie mit einer zolldicken und 5 Zoll im Geviert haltenden Eisenplatte, die zuvor so weit erhitzt ist, dass sie Papier sengt. Diese beschwere man noch mit einem gewichtigen Hammer, und alsbald wird man das Oel aus den Körnern dringen sehen. Damit dies nach Wunsch von Statten gehe, durfte aber die Eisenplatte weder zu heiss noch zu kalt sein; im letzten Falle fliesst das Oel gar nicht, im ersten wird es aufgetrocknet. Darauf hebt man behutsam Platte und Körner ab, und schabt mit einem sauberen Messer das Oel vom Steine; ein wenig anfänglich ausgepresstes Wasser wird nach den Seiten hin abgeflossen sein, während das gute Oel sich in der Mitte hält. In einem sauberen Fläschchen wird das so gewonnene Oel aufbewahrt. Ausserdem hat man sich noch mit ein wenig süssem Mandelöl zu versehen. Einige haben sich auch zwei Jahre alten, milden und ganz hellen Olivenöles bedient.

Dann legt man die schönen, klaren Mastixthränen mittelst einer sauberen Spatel von Silber oder Kupfer in einen Löffel, der einen gewöhnlichen vier Mal an Grösse übertrifft, und hält diesen über ein Kohlenbecken, um den Mastix bei mässiger Hitze zerfliessen zu lassen. Sobald das Schmelzen beginnt, giesse man von dem Körneröl soviel wie ein Sechstel vom Gewichte des Mastix hinzu, und, sind beide Flüssigkeiten gut gemischt, auch das zweite, entweder Mandel- oder Oli-

venöl. Wenn diese drei Theile gut gemengt sind, thut man noch etwas ganz klaren Terpentin und endlich den zu Anfang bereiteten Russ in dem zur Herstellung der Tinte passende Verhältniss hinzu. Die verschiedenen Arten der Diamanten erfordern nämlich das eine Mal schwärzere, ein ander Mal weniger schwarze Tinten. In Betracht kommt auch, dass für diese Diamanten mehr eine weiche, für jene besser eine harte Tinte passt. Deswegen ist es nöthig jedes Mal, wenn ein wichtiger Diamant gefasst werden soll, zuvörderst die Tinten von frischem anzufertigen und dann den Stein mit den härtesten und weichsten, den schwärzesten und minder dunkelen zu prüfen. Der gute Geschmack des Juweliers wird hier das Richtige zu treffen wissen. Einige haben ihrer Tinte wohl gelegentlich eines gelblichen Diamanten nur wenig Russ und statt dessen Indigo, jene den Malern wohlbekannte blaue Farbe, beigemischt. Auch haben sie den Indigo sogar gänzlich an die Stelle des Russes treten lassen, und dies thaten sie einer gewissen Art von Diamanten wegen, deren Farbe der eines blassen Topasen gleicht. Aus guten Gründen war hier eine dunkelblaue Tinte vortrefflich angebracht; wie nämlich blau und gelb zusammen grün geben, erzeugte auch die blaue Tinte unter dem gelben Steine ein überaus liebliches Farbenspiel. Da alle Arten Diamanten auf gleiche Weise mit einer der Ehre des Meisters und der Eigenheit des Steines würdigen Sorgfalt behandelt sein wollen, wirst du erst durch vieles Arbeiten nach und nach, wie dir die Verschiedenheit der Edelsteine Gelegenheit dazu bietet, den Umfang der Kunst recht begreifen lernen. Um ein hervorragendes Beispiel zu geben, will ich mich wieder zu dem grossen Diamanten wenden, den ich für Papst Paul fasste. Es war nur noch übrig, die Tinte zu geben, da der Ring schon fertig vorlag. Ich hatte den Raffael, Guasparri und Gajo um zwei Tage Aufschub gebeten; während dieser Zeit nun machte ich mit den eben beschriebenen Tinten alle möglichen Experimente, bis es mir gelang eine Zusammensetzung zu finden, die sich besser unter dem Stein ausnahm, als die des Meisters Miliano Targhetta. Als ich sicher war, diesen wundersamen Mann überflügelt zu haben, machte ich mich von neuem mit grösserem Eifer an's Werk, um zu versuchen, ob ich mich jetzt nicht selbst übertreffen könne. Der Diamant verlangte seiner grossen Empfindlichkeit wegen eine äusserst zarte Behandlung und die Regeln der Kunst forderten vom Juwelier die Fassung nur mit einer Tinte, ohne Spiegel, vorzunehmen. Als ich endlich mit mir zufrieden war, liess ich die drei erfahrenen Juweliere kommen und ordnete unterdessen meine Tinten. Als die Männer meine Werkstatt erreicht hatten, trat der anmaassende Gajo zuerst ein und fing, als er meine zahlreichen, schönen Vorkehrungen sah, ohne Weiteres an, den Kopf zu schütteln und darauf los zu schwatzen, indem er sagte: „Benvenuto, das Alles sind Possen und leeres Gewäsch; finde die

Tinte des Meisters Miliano wieder auf; diese wende an und halt uns nicht länger auf, denn wir haben keine Zeit zu verlieren wegen der vielen, uns vom Papste gewordenen Aufträge." Als Raffaello sah, dass ich in schrecklichen Zorn gerieth, versuchte er als älterer Mann und brav wie er war, mir mit freundlichen, gehaltvollen Worten zuzureden und mich zu besänftigen, was ihm auch gelang. Auch der andere Meister, Guasparri Romanesco, begann zu plaudern, um jene grosse Bestie etwas zu dämpfen, und brachte allerlei Geschichtchen vor, jedoch ohne besonderes Geschick. Ich fühlte, dass ich der Grund des Streites der drei Männer sei, wandte mich zu ihnen und sprach: „Der Gott der Natur hat dem Menschen mit dem Geschenk der Sprache vier unterschiedliche Gaben verliehen, und zwar zuerst die des „Raisonnirens", was so viel heisst, als die Gründe der Dinge vernunftgemäss untersuchen. Die zweite Gabe heisst „Sprechen", was sagen will „Worte machen", d. h. gehaltvolle, schöne Worte, die wenngleich sie nicht die Gründe selbst der Dinge aufsuchen, doch auf den Weg dahin führen. Die dritte ist das „Plaudern" d. h. Dinge von wenig Gehalt oft auf gefällige, nie auf beleidigende Weise vorbringen; die vierte endlich nennen wir „Schwatzen", ihrer bedienen sich Leute, die Nichts wissen und doch mit ihrem Wissen prahlen möchten. Somit will ich nun, meine Lieben, mit euch der ersten Gabe gemäss vernünftig reden und euch meine Gründe auseinandersetzen. Meister Raffaello hier hat in der That mit gediegenen, schönen Worten gesprochen; Meister Guasparre hat um uns aufzuheitern einige Spässe vorgebracht, die eigentlich Nichts mit unserer Aufgabe zu schaffen haben; Gajo aber hat für Nichts und wider Nichts so unhöflich, wie nur möglich, geschwatzt. Da jedoch nichts besonders Beleidigendes für mich in seinem Geschwätz liegt, habe ich mich nicht über ihn erzürnen wollen und ihn unbeachtet gelassen. Nun bitte ich euch, mich dem Diamanten in eurer Gegenwart meine Tinte geben zu lassen, und übertrifft sie nicht die des Meisters Miliano, kann ich die letztere ja immer noch unterlegen und werde euch wenigstens gezeigt haben, dass ich den guten Willen hatte, es besser zu machen." Kaum hatte ich meine Worte beendet, als Gajo erwiderte: „Danach bin ich also ein Schwätzer?" Raffaello erreichte mit gütlichem Zureden, dass der Mann sich ein wenig besänftigte und ich mit der Arbeit beginnen konnte. Raffaello und Guasparre waren sehr neugierig, den Erfolg zu sehen. Zuerst legte ich meine eigene Tinte unter, die sich so schön ausnahm, dass jene kaum in Zweifel standen, ob ich die des Miliano übertroffen habe und mich freundlich lobten. „Seht doch", wandte sich Raffaello zu Gajo, „wenn Benvenuto's Tinte nicht die Milano's übertroffen hat, ist sie doch kaum hinter ihr zurückgeblieben. Es ist immer wohlgethan, Jünglingen Muth zu machen, die, wie Benvenuto, nach dem Guten streben." Ich sprach, nachdem ich dem Raffaello für seine Worte

gedankt hatte: „Meine lieben Freunde, ich werde in eurer Gegenwart die Tinte des Meister Miliano an die Stelle der meinigen setzen; dann werden wir sehen, welche von beiden sich besser für den Stein eignet.“ Rasch hatte ich meine herausgenommen und ihn über die andere gebracht. Raffaello und Guasparre gestanden Beide ein, dass erstere den Vorzug verdiene, und übereinstimmend hiessen mich alle drei den Stein schnell wieder auf meine eigene Tinte bringen, bevor noch das Bild aus dem Auge entschwunden sei. Dies war bald geschehen; ich reichte ihn ihnen hin und alle Drei, Gajo, dessen Eselsgesicht sich aufheiterte, sogar als Erster, erklärten mir auf die gefälligste Weise, ich sei ein braver Mann und habe meine Gründe gehabt; man sehe klar, dass der Diamant durch meine köstliche Tinte um die Hälfte mehr, als durch die des Meisters Miliano gewonnen habe, ein Erfolg, den sie sich nicht hätten träumen lassen. Bei diesen Worten verneigte ich mich nicht ohne ein wenig Uebermuth, so jedoch, dass es nicht auffiel, und sprach: „Meine lieben Meister, da ihr mir so kräftigen Muth, die Bedingung aller grossen Thaten, einflösset, will ich euch bitten, jetzt, nachdem ihr gesagt habt, der Meister Miliano sei besiegt, auch noch Richter zu seien darüber, ob ich im Stande seien werde, mich selbst zu besiegen; wartet ein Viertelstündchen.“ Ich begab mich auf den Hausboden, wo ich Alles zu meinem Vorhaben bereit gelegt hatte. Mein Verfahren dabei, welches ich bis jetzt noch Niemanden anvertrauet habe, will ich hier mittheilen. Bei diesem Diamanten gereichte es mir zur grössten Ehre; jedoch gelingt derselbe Kunstgriff nicht bei allen Steinen auf gleiche Weise, überhaupt nie ohne viele Versuche und grossen Fleiss. Ich nahm ein recht grosses Korn von dem erwähnten Mastix, reinigte es, wie beschrieben, von der Kruste, so dass es sich völlig klar und durchsichtig zeigte. Bei gelindem Feuer breitete ich nun dasselbe mit grosser Behutsamkeit über den sauber abgewischten Diamanten aus, hielt ihn dann so lange mit dem Zängelchen, welches beim Tinte-Geben dient, bis er abgekühlt war; worauf ich die ziemlich weiche Tintenmasse bei gelindem Feuer über die klare Mastixschicht durch Schmelzen ausbreitete. Dies Verfahren entsprach so vollkommen der Zartheit und dem eigenthümlichen Wasser des Diamanten, dass er ein Stein von untadeliger Schönheit zu sein schien. Dann lief ich hinab und reichte ihn dem Meister Raffaello, der beim Anblick in laute Bewunderung ausbrach. Auch die anderen Beiden staunten ebenso sehr und lobten mich über die Maassen. Gajo liess sich sogar so weit herab, mich um Verzeihung zu bitten. Dann sprachen Alle wie aus einem Munde: „Dieser Stein wurde mit 12,000 Scudi bezahlt und ist jetzt in der That 20,000 werth!“ und indem sie meine Hand glücklich priesen, verabschiedeten sie sich als meine besten Freunde. —

X.

Wie dem Diamanten der Spiegel gegeben wird.

Um nichts von dem Wenigen, das ich gelernt habe, zu übergehen, will ich jetzt auch noch über das reden, was man „dem Diamanten einen Spiegel geben“ nennt. Dieser Spiegel wird den Diamanten untergelegt, welche ihrer Zartheit wegen einer dunkelen Tinte nicht widerstehen könnten und schwarz würden. Ist ihre Empfindlichkeit keine übermässige und ihr Wasser ein gutes, so pflegt man wohl nur einer Facettenstufe Tinte, dem übrigen Theil der Unterseite aber einen Spiegel unterzulegen, die dann vereint die wundersamste Wirkung hervorbringen. Auf folgende Weise stellt man den Spiegel her: Man nimmt ein Stückchen klarsten, von Sprüngen und Bläschen freien Kristallglases, und schneidet es in Form eines Viereckes von der Grösse des Kastens, in den der Stein gesetzt werden soll. Den Kastengrund selbst kleidet man mit der Tinte aus, legt das auf der Unterseite gleichfalls damit bestrichene Glastäfelchen darüber in den Kasten, so tief jedoch, dass es nachher vom Diamanten nicht berührt wird; denn thäte es dieses, würde das Verfahren seinen Zweck nicht erreichen; auf jene Weise aber werden alle zarteren Diamanten mit gutem Erfolg gefasst.

Berylle, weisse Topase, weisse Saphire und Amethyste, auch Citrine werden sämmtlich, wenn ihre Grösse die Mühe lohnt, mit solchem Spiegel gefasst; denn, ausser dem Diamanten verträgt kein Stein eine Tinte, da sie ihn seines Glanzes berauben und schwarz machen würde. Dies genüge hinsichtlich der Spiegel.

Es ist eine wunderbare Eigenschaft des Diamanten, dass er, der wasserhellste und funkelndste Stein auf der Welt, unendlich an Schönheit gewinnt, sobald er mit einer schwarzen Tinte, man könnte sagen, verunreinigt wird, während die anderen wasserhellen Steine ihren Glanz verlieren, sobald sie dieselbe berühren. Der Grund muss in einer verborgenen Kraft des Diamanten liegen, einem Naturgeheimniss, welches die menschliche Einbildungskraft nicht ergründen kann. Einige Saphire werden künstlich wasserhell gemacht, indem man sie in dem Tiegel, in welchem Gold geschmolzen wird, glüht, und, falls einmal nicht hinreicht, sie zwei- bis dreimal auf dieselbe Weise dem schmelzenden Metalle beifügt. Der geschickte Juwelier wird übrigens unter den Saphiren die farblosesten auswählen, weil diese zugleich auch die härtesten sind. Dasselbe gilt von den gleichharten Topasen. Hier will ich nur insofern beide Steinarten berühren, als sie dem Diamanten in dem Maasse gleichen, dass wenige, wenn auch in der Kunst erfahrene Männer im Stande wären, sie auf den blossen Anblick hin zu unterscheiden. Die erwähnte wundersame Kraft des Diamanten jedoch ge-

stattet einen einfachen Versuch, der sofort die Erkennung möglich macht: man schwärze beide Steine mit der Tinte — der Diamant wird an Feuer und Schönheit gewinnen, der andere Stein ohne den geringsten Glanz gleichsam hinsterben. Wer noch beide Steine aneinander reiben wollte, würde auch dadurch sofort den Diamanten an seiner unendlichen Härte erkennen; denn, wiewohl der Saphir den Rubin und Smaragd an Härte übertrifft, hält er doch den Vergleich mit dem Diamanten in keiner Weise aus. Beiläufig gesagt, wäre es Unsinn, ein polirtes Juwel durch solche Versuche zu verderben. Diese Besprechung des Diamanten möge hinreichen.

XI.

Von den weissen Rubinen und Carfunkeln.

Bevor ich mein Versprechen, über die vorzüglichste Art der Rubinen reden zu wollen, erfülle, will ich kurz einer anderen, der weissen, erwähnen. Die Farbe der weissen Rubinen ist eine natürliche, nicht künstlich durch Glühen erzeugte; sie gleicht der des Chalcedons, welcher gewissermassen des Carneols leiblicher Bruder ist, und dessen Farbe einen ungefälligen Stich ins Gelbe zeigt; weswegen solche Rubinen auch nicht verarbeitet werden. In Menge fand ich sie bei folgender Gelegenheit: In jungen Jahren fand ich viel Vergnügen am Schiessen, bereitete mir das Pulver dazu selbst und richtete meine Flinte so vortrefflich her, dass ich mit ihr grosse Proben meiner Geschicklichkeit im Schiessen mit Kugeln geben konnte. Da das Pulver sehr von dem bisher gebräuchlichen abweicht, werde ich an seinem Ort noch Einiges darüber mittheilen. Mit einer Flinte durchstreifte ich damals zur Zeit der Heimkehr der Wandervögel die römische Campagna und fand oft im Magen der Kraniche allerlei Steingrus, der Türkise, weisse und farbige Rubine, Prasemsteine, auch wohl ein Perlchen enthielt. Wie gesagt, kommen aber die meisten Rubinen nicht zur Verarbeitung, werden überhaupt nur an ihrer grossen Härte als solche erkannt.

Von den Carfunkeln: Um meinem Versprechen nachzukommen, will ich erzählen, dass zu Zeiten des Papstes Clemens VII. in Rom ein gewisser Raugier, Biagio di Bono genannt, eintraf, der einen weissen Carfunkel besass, welcher ein so liebliches Feuer in seinem Innern barg, dass er im Finstern leuchtete, und wenn auch nicht so herrlich wie die farbigen Carfunkeln, doch, an einen dunkeln Ort gebracht, einen bleichen Schimmer ausstrahlte, wie ich das mit eigenen Augen gesehen habe. — Noch fällt mir folgendes Erlebniss eines armen römischen Edelmannes ein, der als hochbejahrter Greis, da ich seinen Enkel als Ladenjungen bei mir hatte, häufig in meiner Werk-

statt verweilte und allerlei ansprechende Geschichten vorbrachte. Als unser Gespräch sich eines Tages auf die Juwelen gelenkt hatte, erzählte er: „Als Jüngling stand ich einst auf der Piazza Colonna; da sah ich den Jacob Cola, einen entfernten Verwandten, daher kommen. Er hielt lachend eine geschlossene Hand seinen Freunden hin, die dort auf einer Bank gesessen hatten und sich nun erhoben. Er begann: „„Wisset, meine Freunde, dass ich heute einen guten Tagelohn verdient habe, denn ich hab' ein Steinlein gefunden, so schöner Art, dass es manchen Scudo werth ist. Ich fand es auf meinem Weinberg; es stammt wohl aus den Zeiten unserer Vorfahren, da dieser Weinberg unterhalb der euch bekannten grossen Ruinen liegt. Als ich von der Arbeit heimkehren wollte, war ich noch keine zweihundert Schritt weit gegangen, als mich ein Bedürfniss zum Stillstehen zwang. Unterdessen wandte ich meine Augen auf den Weinberg, wo mir am Fuss eines Weinstockes ein kleines Feuer zu glimmen schien. Jahre schienen mir zu vergehen, ehe ich die Stelle erreichte. Angelangt, blickte ich umher, fand aber Nichts. Mir schien das Beste, wieder dorthin zurückzukehren, von wo ich das Feuer zuerst bemerkt hatte, und sofort glänzte mir auch wieder derselbe Schein entgegen. Bis ich an Ort und Stelle war, wandte ich die Augen nicht mehr von ihm ab."" — Bei diesen Worten öffnete der Mann die Hand und zeigte seinen Fund. Seiner Rede hatte ein venetianischer Gesandter zugehört, der von wenigen Dienern begleitet, eben auf einem Maulthier vorüberritt. Nach und nach kam er näher, um das Wunder zu vernehmen, welches jener vom in Stein verwandelten Feuer zum Besten gab, und auf das höflichste sprach er: „„Wenn ich ihnen, meine Herren, nicht allzudreist vorkomme, möchte ich jenen braven Mann wohl ersuchen, mir den schönen Stein zu zeigen, den er auf seinem Weinberg gefunden haben will."" Diesen Worten erwiderte Cola, indem er die bis dahin festgeschlossene Hand öffnete: „„Da ist der Stein, nach dem du fragst; schau ihn dir an, so viel du willst."" Der Venetianer, ein wohlgesitteter Mann, fuhr ebenso freundlich fort: „„Wenn ich euch nicht anmaassend erscheine, möchte ich fragen, ob ihr euch des Steines wohl entäussern wollt, und wie theuer ihr ihn schätzet?"" Der arme Römer, dessen stark abgetragener Mantel dem Gesandten Muth gemacht hatte, den Kauf zur Sprache zu bringen, antwortete: „„Habe ich auch noch nicht nöthig, mir mein Brod zu kaufen, will ich dir doch den Gefallen thuen, wenn du zahlst, was er werth ist. Sieh ihn dir gut an: willst du ihn, verlange ich 10 gute Kammerducaten dafür."" Der Venetianer sprach, nachdem er ein wenig gar behaglich geschmunzelt hatte: „„Nur um eine Gunst noch bitte ich euch; schicket, da ich niemals Geld bei mir trage, mir das Juwel durch einen Vertrauten mit, dem ich das verlangte Geld auszahlen kann."" Der Römer, der keinen treueren Freund kannte, als sich, wollte selbst gehen, und

indem er seinen Kameraden zuwinkte, näherte er sich dem Gesandten der rasch vom Maulthier stieg und mit ihm zu Fuss weiter ging. Um den Cola, damit ihn der Handel nicht gereue, im Zuge zu erhalten, begann er gar zufällig zu plaudern, wie die Venetianer zu thun pflegen, die sich darauf besser verstehen als die wortkargen Römer. Cola horchte auf, weil ihm diese neue Art der Plauderei gefiel; der Andere fuhr aus Leibeskräften fort, während ihm im Stillen der Weg fast ohne Ende schien. Endlich zu Hause angekommen, griff er in seine mit einer guten Menge Kammerducaten gefüllte Geldtasche; als er die Hand herauszog, blendete fast der Glanz des Geldes den armen Mann, der wohl schon viele Jahre verlebt hatte, ohne je so viel Gold auf einmal gesehen zu haben; er heftete die Augen fest darauf und reichte das Juwel hin, welches der Gesandte ergriff. Rasch zählte dieser ihm die zehn Ducaten auf und wendete sich dann zu seinen Dienern mit dem Befehl, schnell sein gutes Pferd zu satteln. Danach nahm er noch zwei Goldstücke, rief den Mann, der schon forteilte, zurück und sagte: „„Diese beiden gebe ich euch noch über den abgemachten Preis, damit ihr euch einen Strick dafür kaufen könnt, um euch daran aufzuhängen."" Der stolze Römer begriff nicht, warum ihm jener solche Worte sage, und bedrohte ihn zornig. Der Venetianer aber sass rasch auf und ritt zur Stadt hinaus. Später hörte man, er sei, nachdem er seinen Carfunkel gut habe fassen lassen, eilig nach Konstantinopel gereist, wo gerade zu jener Zeit ein neuer Herrscher den Thron bestiegen hatte. Der Venetianer habe wegen der Seltenheit seines Juwels eine ungeheure Summe gefordert und auch erhalten. Damit habe er sich denn wieder nach Venedig begeben." Das ist Alles, was ich jemals von der Art der Carfunkeln vernommen habe.

XII.

Minuteriearbeit.

Minuteriearbeit nennt man die Kunst des Arbeitens mit dem Punzen. Ausser zur Anfertigung von Ringen, Ohrgehängen, Armspangen und anderen schönen Schmucksachen, wandte man sie zu meiner Zeit auch für gewisse aufs sauberste aus Gold getriebenen Medaillen an, die am Barett oder Hut getragen, mit ihren in flachem oder hohem Relief ausgearbeiteten Figuren einen prächtigen Anblick boten. Der beste Meister dieses Gewerbes, den ich je kennen lernte, lebte zu Zeiten der Päpste Leo, Hadrian und Clemens. Es war der Meister Caradosso, von dem ich schon oben erzählt habe. Wie er die Minuteriearbeit auf seine Weise trieb, befolgten auch andere Meister ihre eigenthümliche Art; von beiden Methoden wird hier die Rede sein.

Caradosso pflegte ein kleines Modell genau so, wie er sein Werk

haben wollte, aus Wachs anzufertigen; nachdem er alsdann die Räume hinter den frei vorstehenden Theilen des Reliefs ausgefüllt hatte, formte er es ab und goss es in hinreichender Stärke in Bronze. Nun schlug er ein Goldblech so aus, dass es in der Mitte dicker als am Rand blieb, sich jedoch immer noch leicht biegen liess, und gab ihm eine Fläche, welche die des Modelles um zwei Messerrückenbreiten überragte. Nachdem er das Blech in der Mitte noch ein wenig gewölbt ausgetrieben und dann gut weichgeglüht hatte, legte er es über sein Bronzemodell und begann es mit gewissen Punzen, anfangs hölzernen (am besten von Birken- oder Cornelkirschholz), ganz behutsam niederzuschlagen und ihm dadurch die Gestalt der Figuren, oder was sonst das Relief darstellte, zu geben. Bei diesem Verfahren ist die grösste Vorsicht räthlich, damit das Gold nicht vor der Vollendung rissig werde. Nun setzt man das Treiben theils mit hölzernen, theils mit eisernen Punzen bald von der Hinter-, bald von der Vorderfläche fort, indem man dabei stets im Auge hat, das Gold so gleichmässig wie möglich auszuschlagen; denn wäre es an einer Stelle dicker als an der anderen, würde das Werk nicht leicht zu schöner Vollendung gebracht werden. Gerade hierin leistete Caradosso Ausserordentliches. Hat die Medaille das bezweckte Relief erreicht, so muss das Gold mit der grössten Geschicklichkeit unter den Beinen und Armen, hinter den Köpfen der Menschen und Thiergestalten von beiden Seiten her zusammengetrieben werden. Berührt sich das Gold, wird es, nachdem es noch gut zusammengeschlagen ist, sehr behutsam abgeschnitten. Die Fläche unterhalb der in Folge dessen freistehenden Gliedmassen wird wieder sauber flachgeschlagen. Ich muss übrigens noch erwähnen, dass zu solchem Werke gutes, wenigstens $22\,^1/_2$ karätiges Gold zu nehmen ist, welches jedoch dem 23 karätigen nicht völlig nahe kommen darf, da es sonst ein wenig zu weich für die Bearbeitung wäre. Hätte es weniger als $22\,^1/_2$ Karat feinen Goldes, würde es zu hart und sein Löthen, zu dem wir jetzt schreiten, etwas gefährlich sein. Zu dem hierbei üblichen „Löthen im Feuer“ nimmt man ein Stück vom schönsten Grünspan in der Grösse einer wälschen Nuss ohne ihre grüne Schale, dazu den sechsten Theil Ammoniaksalz und ebensoviel Borax; sind diese drei Theile gut zerstossen, so werden sie in einem gläsernen Schälchen mit ein wenig reinem Wasser angerührt und die Mischung, die die Consistenz einer Malerfarbe haben muss, mit einem Spänchen ziemlich dick auf die Nähte an der Unterseite der Gliedmassen und der Medaillenfläche selbst aufgetragen. Mit der Boraxbüchse streue man noch ein wenig gepulverten Borax darüber und zünde dann ein Feuer von frischen, noch nicht ausgebrannten Kohlen an, die so geordnet sind, dass ihre Enden von der Stelle abgekehrt liegen, wohin das Werk zum Löthen gelegt werden soll; dies aus dem Grunde, weil die Kohlenenden die Eigenschaft haben, Luft auszublasen. Dann lege man das

Werk darauf und häufe über ihm andere Kohlen in Form eines Rostes auf, ohne dass sie jedoch jenes berühren. Wenn es mittlerweile glühroth geworden ist, fache man mit einem Blasbalg auf geschickte Weise das Feuer der Art an, dass die Flammen sich gleichmässig über das ganze Werk hin ausbreiten. Bei zu starkem Luftstrom würden die Flammen hellbrennend lodern und man liefe Gefahr, das Gold zu schmelzen anstatt zu löthen. Indem man nun mit äuserster Behutsamkeit fortfährt, wird man bemerken, wie das Gold zu leuchten und die äusserste Haut seiner Oberfläche zu schmelzen beginnt. In demselben Augenblick sprütze man rasch mit einer Bürste ein wenig Wasser darüber — und das Werk wird aufs beste, ohne Anwendung eines besonderen metallischen Lothes, verlöthet seien. Man sollte dies eigentlich nicht mit dem Worte „Löthen“ benennen, sondern vielmehr sagen, man habe das Gold in ein einziges Stück zusammengeschmolzen; denn des Grünspans grosse Kraft, vereint mit der des Ammoniak und Borax besteht eben darin, dass sie nur die äusserste Haut des Goldes flüssig machen und in Folge dessen die Schnittränder mit dem Golde selbst an einander heften. Alsdann muss das Werk in starken, mit ein wenig Salz gemischten Essig gelegt, und eine Nacht darin gelassen werden, worauf es am andern Morgen gereinigt und von allem Borax frei sich zeigen wird.

Nun füllst du, behufs des Weiterciselirens, alle Vertiefungen der Rückseite mit einer Kittmasse aus, die aus einer, mit etwas gelbem Wachs versetzten Mischung von Harz und gut gepulvertem Ziegelstein besteht. Dann kannst du fein behutsam mit deinen Punzen ans Werk gehen. Dieser musst du viele von allerlei Art haben, von den grossen durch alle Abstufungen hinab bis zu den feinsten; sie haben, da sie nur zum Eindrücken und nicht zum Wegnehmen dienen sollen, keine Schneide. Die bei dem Ciseliren nicht zu vermeidenden kleinen Löcher und Risse müssen besonders verlöthet werden. Dies geschieht, wie du wissen musst, nicht mehr wie oben sondern auf folgende Weise: Man nimmt zur Herstellung des Lothes 6 Karat gediegenen Goldes und $1\,{}^{1}/_{2}$ Karat feinen Silbers und Kupfers. Dem geschmolzenen Golde fügt man letztere Metalle hinzu und erhält so ein zu obigen Zwecken passendes Loth. Bei wiederholtem Löthen muss man immer dem schon bereiteten Loth noch ein wenig von dem Silber- und Kupferzusatz beimischen, damit das schon angewendete Loth nicht noch einmal wieder in Fluss komme. Nach jeder Löthung drücke das Werk wieder in den Kitt ein und fahre mit dem Ciseliren fort, bis es endlich so weit wie möglich ausgeführt ist. Dies wäre das ganze schöne Verfahren des besagten Meisters Caradosso.

Jetzt wollen wir von einer anderen, von nicht wenigen tüchtigen Männern befolgten Methode reden. Nach vollendetem Wachsmodell nimmt der Arbeiter ein Goldblech, wie es oben beschrieben wurde,

dünn auf den Rändern, dicker in der Mitte, und schlägt es mit dicken Punzen von der Rückseite her, indem er nach und nach die Erhöhungen, welche das Modell zeigt, ein wenig herauswölbt. Auf diese Weise umgeht man die Anwendung der Bronze und kann, ehe nur einmal der Guss letzterer vollendet ist, das Werk schon weit gefördert haben. Hinzukommt noch, dass so wenig auch die Bronze das Gold verunreinigt, dieses doch vor jeder neuen Weichglühung mit feinem Glassand, wie ihn die Glaser verkaufen, aufs beste abzuscheuern ist, weil es sonst schädliche Dämpfe von der Bronze aufnähme. Solches aber kannst du durch Befolgen meiner zweiten Methode vermeiden und dein Werk ohne weiteres aufglühen.

So oft ich vermag, werde ich beim Besprechen meiner Kunst zur Erläuterung meiner Worte ein Beispiel anführen, welches dem wissbegierigen Leser zu besserem Verständniss verhelfen kann. Auf die beschriebene Weise fertigte ich für einen gewissen Sieneser Girolamo Marretta eine Medaille, auf der Hercules zu sehen war, wie er dem Löwen den Rachen aufreisst. Beide Figuren hatte ich völlig erhaben ausgearbeitet, so dass sie kaum durch einige Heftstellen das Feld berührten. Alles dies war ohne Bronzemodell auf die zweite der erwähnten Methoden gearbeitet; indem ich bald von hinten, bald wieder von vorn treibend, ganz behutsam verfuhr, gelang es mir, die Medaille so schön und planvoll zu vollenden, dass sogar der grosse Michelagnolo um sie zu sehen bis in meine Werkstatt kam. Als er sie eine Weile betrachtet hatte, sprach er, um mir Muth zu machen: „Wenn dieses Werk im Grossen in Marmor oder Bronze mit gleich vortrefflicher Zeichnung ausgeführt wäre, würde es die ganze Welt in Staunen setzen. In seiner jetzigen Grösse scheint es mir so schön, dass ich glaube, wohl niemals habe ein Goldschmied des Alterthums dergleichen so gut ausgeführt." Diese Worte des wunderbaren Mannes kamen mir nicht aus dem Sinn und machten mir nicht nur den grössten Muth zu kleineren Arbeiten, sondern flössten mir auch den Wunsch ein, mich in etwas Grossem zu versuchen. Denn im Grunde hatten sie ja folgenden Sinn: Die Ausführung der Gruppe im Grossen würde mir bei Weitem nicht in der Vollendung gelungen seien, wie hier im Kleinen; während sie mich einerseits ausserordentlich lobten, deuteten sie mir andererseits an, dass Jemand, der kleine Dinge so schön zu arbeiten verstehe, darum doch nicht auch zugleich sie gross darzustellen vermöge. Weniger in Folge davon, dass ich mir einbildete, dies seien Michelagnolo's Gedanken gewesen, als weil ich gelegentlich hörte, er habe zu Anderen sich so darüber geäussert, wurde in mir der heisse Wunsch rege, noch tausendmal mehr zu lernen, als ich schon wusste. Dies geschah ungefähr ein Jahr nach der Einnahme Roms, während meines Aufenthalts zu Florenz. Als ich diese Medaille verfertigt hatte, suchte mich ein florentinischer Edelmann, mit Namen Federigo Ginori,

auf, der als ein grosser Liebhaber der schönen Künste, tüchtige Männer über die Maassen begünstigte. In Geschäften hatte er sich früher lange in Neapel aufgehalten und sich unterdessen in eine Prinzessin verliebt. Wieder in Florenz, kam ihm der Gedanke, eine Medaille arbeiten zu lassen, worauf die Erinnerung an diese gefährliche Liebschaft angedeutet sei. Er suchte mich auf und sprach: „Mein lieber Benvenuto, ich habe die von eurer Hand für Girolamo Marretta gearbeitete Medaille gesehen und obgleich ich zu behaupten wage, es sei unmöglich, jemals etwas Besseres zu machen, wünschte ich doch, dass ihr aus Liebe zu mir euch anstrengtet, wenigstens eine ebenso vortreffliche herzustellen. Ich möchte auf dieser Medaille in der schönsten Ausführung einen Atlas sehen, der die Himmelskugel auf dem Nacken trägt. Auf Kosten welcher Art braucht ihr keine Rücksicht zu nehmen." Ich legte Hand ans Werk und fertigte mit allem möglichen Fleiss ein Modell, welches den Atlas aus weissem Wachs gebildet zeigte. Da ich den Edelmann gebeten hatte, mir freie Hand zu lassen, gedachte ich der Medaille ein Feld von Lapis Lazuli zu geben; den Himmel sollte eine Kristallkugel mit darauf eingegrabenem Thierkreis vorstellen. Ich bereitete das nöthige Goldblech vor, und trieb daraus meine Figur mit aller denkbaren Geduld. Auf einem kleinen Handambos trieb ich das Gold nach und nach mit einem kleinen Hämmerchen heraus, indem ich, um dem Blech überall gleiche Dicke zu geben, auch in Arme und Beine hineinschlug. Mit unsäglichem Fleiss brachte ich das Werk der Vollendung nahe, immer aus freier Hand zu treiben fortfahrend. Ganz zuletzt erst füllte ich die Gestalt mit Kitt aus und legte mit den Punzen die letzte Hand ans Werk. Dann ging ich behutsam daran, die Figur von ihrem goldenen Felde abzulösen — eine schwierige Arbeit, über die ich nach bestem Wissen und Können berichten will. Vorhin haben wir nur das Verfahren besprochen, wie Arme und Beine vom Felde getrennt und das Feld ausserdem noch theilweise selbst mit zu ihrer Vollendung benutzt werden. Zu diesem Zwecke treibt der Meister auf dem kleinen Handambos mit dem spitzen Hammerende, theilweise auch mit den Punzen, das Gold des Feldes rings um die Figur her ein, bis diese sich anschwellend aus der Fläche erhebt. Im ersteren Falle wäre dies nicht nur überflüssig, sondern sogar Sorge zu tragen gewesen, dass der schöne Goldgrund auch seine Wirkung äussern konnte. Indem du beachtest, dass reichlich Gold an der Figur sitzen bleibt, um damit die Schnittränder auf der Rückseite vereinigen zu können, schneidest du den Rest des Feldes weg und näherst, was an der Figur gelassen ist, bis zur Berührung. Dann wird Alles verlöthet und das Werk zu guterletzt noch einmal äusserst fein überarbeitet, ohne jedoch diesmal den bekannten Kitt unterzulegen — aus dem einfachen Grunde, weil keine offenen Stellen mehr bleiben dürfen, welche ihn aufnehmen könnten. Als ich den Atlas auf diese Weise vollendet

hatte, befestigte ich ihn an den Punkten, wo er den Lapis Lazuli berühren sollte, indem ich ihm zwei ziemlich starke Stifte von Gold anlöthete, und diese in Löcher des Lapis Lazuli-Feldes einliess. Sodann formte ich eine Kristallkugel von gutem Verhältniss zur Grösse ihres Trägers, grub den Thierkreis hinein, und befestigte sie dem Atlas so auf dem Nacken, dass er sie mit hochemporgehobenen Händen zu halten schien. Endlich umgab ich das Ganze noch mit einer prächtigen Umrahmung aus Gold, reichbeladen mit Laubwerk, Früchten und anderen zierlichen Dingen. Einen hübschen Einfall mit einem lateinischen Spruch will ich nicht übergehen: weil nämlich jener Edelmann sich, wie erwähnt, in eine so hoch über seinen Stand erhabene Persönlichkeit verliebt hatte, liess er als Motto auf die Medaille setzen: „Summam tulisse juvat". Einige erzählen, er sei bald nachher, noch ganz jung, in Folge seiner Liebschaft gestorben. Da er sehr befreundet mit dem vortrefflichen Herren Luigi Alamanni war, kam dieser nach seinem Tode in den Besitz der Medaille und schenkte sie später, als er nach der Belagerung von Florenz den König von Frankreich besuchte, diesem, der eifrig forschte, ob er den Meister kenne, der sie gearbeitet. Herr Luigi sagte, er sei nicht näher mit ihm bekannt, obwohl er mir ein lieber Freund war. Der König Franciscus aber fing an den Wunsch zu äussern, ich möge kommen, ihm zu dienen; was ich denn auch später that. Darüber aber werden wir an seinem Orte reden, weil es sich erst viele Jahre nachher ereignete.

Ich versprach, wieder auf die Schliese zurückzukommen, die ich für den Pluvial des Papstes Clemens verfertigt hatte. Damit die Berechtigung, über die Künste zu reden, mir zugestanden werde, erlaubt mein ungelehrter Geist mir nur, meine Behauptungen durch Beispiele zu stützen, und das will ich auch hier wieder thuen. Die besagte Schliesse war ein gar grosses und schwieriges Werk; sie hatte ungefähr die Grösse einer flach ausgebreiteten Hand, maass einen Palm in jeder Richtung. Auf ihrer kreisrunden Fläche sah man Gott Vater, wie er den Segen austheilt. Kopf und Arm waren völlig rund gearbeitet; das Uebrige hob sich in gutem Relief vom Felde ab. Rund umher war eine Anzahl Engelchen angebracht, theils aus dem Mantel hervorlugend, theils zwischen die oben erwähnten Juwelen vertheilt. Von diesen Knäbchen waren einige vollkommen rundgearbeitet, andere theils in hoch-, theils in flacherhabener Arbeit. Den Gott Vater hatte ich so dargestellt, als throne er auf dem schönen, für 36,000 Scudi angekauften Diamanten. Dies giebt uns zu bedenken, um wie viel mühseliger solch eine Arbeit ist, wo die freie Thätigkeit des Künstlers durch Rücksichtnahme auf Juwelen oder dergleichen Dinge begrenzt wird. Trotzdem lässt sich Alles zu Stande bringen, wenn man nur mit der nöthigen Lust und Liebe und dem der hohen Künste würdigen Eifer ans Werk geht. Auf folgende Weise gelang es mir, der schwie-

rigen Aufgabe zu genügen. Ich zog ein Goldblech um ungefähr eine Fingerstärke breiter aus, als meine Arbeit werden sollte und begann nach Maassgabe des zuvor in der beabsichtigten Grösse vorzüglich gut hergestellten Modelles, die Fläche dieses Goldbleches in der Mitte herauszuwölben und mit meinen Hämmerchen auf dem Ambos zu treiben, dann bald von vorn, bald von hinten mit dem Punzen zu bearbeiten, bis die Gestalt deutlich hervorzutreten anfing. Und nach und nach gelang es mir auf diese Weise mit Geduld und Mühen mir das Gold so unterthan zu machen, dass schon nach wenigen Tagen der Gott Vater mit der grössten Anmuth fast völlig rund herausgearbeitet war. Papst Clemens hatte vernommen, wie ich auf ganz andere Weise als Caradosso arbeite; denn das hatten gewisse neidische Menschen den Männern seiner nächsten Umgebung zugetragen. Sie brachten mit ihren übelen Reden den Papst so weit, dass er sich einbildete, ich verstehe nichts und sei zur Ausführung eines solchen Werkes unfähig. Desswegen schickte er, mich zu holen, indem er mir zugleich sagen liess, er wolle sehen, wie ich arbeite und was ich schon zu Wege gebracht. Sofort nahm ich meine Arbeit, auf der mein schon weit herausgetriebener Gott Vater aufs beste zeigte, was es, vollendet, seien würde, und eilte hin. Meine Meinung, ich habe ihn um vieles besser ausgeführt als im früher dem Papste vorgelegten Wachsmodell, bestätigte dieser, wandte sich als ein verständiger Mann zu einigen Herren seiner Umgebung und sprach: „Die Kraft der Tugend ist doch eine grosse! Je mehr der Neid sie anfeindet, desto schöner zeigt sie sich und desto mehr wird sie ihm zum Trotz gekräftigt. Ich verstehe mich nicht auf die Kunst, erkenne aber sehr wohl, dass dieses Werk das mir gezeigte Modell noch übertrifft. Nur begreife ich nicht, auf welche Weise du diese Menge von Engelchen aus dem Goldblech heraustreiben willst, ohne zu verderben, was bis jetzt gemacht ist.“ Darauf erklärte ich dem Papst, wie ich die Engel einen nach dem anderen zu arbeiten gedachte. Da waren einige ganz erhaben, fast völlig rund gearbeitet; diese müssten nothwendiger Weise zuerst aus dem Goldblech zu der Höhe aufgetrieben werden, die ihnen zukomme; ganz in der Weise, wie ich schon Gott Vater gearbeitet hätte: indem ich nämlich das Gold nach und nach wölbte, bald von vorn, bald von hinten treibend, und dabei die dicksten Stellen dahin vertheilte, wo das Relief nachher am weitesten vorspringen sollte. Nachdem zuerst die am meisten vortretenden Theile gearbeitet seien, böten die flacherhabenen keine grossen Schwierigkeiten mehr. Die Kunst bestehe hauptsächlich darin, dem Gold überall dieselbe Dicke zu geben. Ich wisse wohl, dass der gute Meister Caradosso auf andere Weise arbeite, habe ja selbst von ihm Tüchtiges gelernt. Doch wäre ich der Ansicht, dass jenes Bronzemodell, welches er anwende, die Arbeit weit umständlicher mache, da man es so oft flicken und löthen müsse und dabei den Ge-

fahren des Feuers aussetzen. Ich habe gefunden, bei meinem Verfahren entgehe man einem grossen Theil dieser Schwierigkeiten und fördere das Werk schneller und besser. Auf diese Worte erwiderte der gute Papst, ein einsichtsvoller Mann: „Geh, mein Benvenuto, arbeite auf deine Art; vollende mir das Werk recht bald; es soll dir zum Vortheil gereichen. Wenn ich dich ab und an rufen lasse, bringe deine Arbeit immer mit, auf dass ich sehe, wie sie nach und nach fortschreitet. Dies geschieht nicht, um dir gute Lehren zu geben, sondern weil ich mich höchlich an dieser schönen Kunst ergötze."

Die Gelegenheit, welche tüchtige Männer heranbilden kann, bietet die Regierung eines guten Fürsten, der Freude an jeglicher schönen Thätigkeit empfindet. So geschah es zur Zeit des ersten Cosmus von Medici, der die Kunst auf's höchste begünstigte; wodurch er dem Filippo Brunellesco, dem Donatello und Lorenzo Ghiberti Gelegenheit sich zu entwickeln bot. Dieser Filippo bauete so vortrefflich, wie man sich nur vorstellen kann; Donatello war Bildhauer in Marmor und Bronze, und malte auf herrliche Weise; Lorenzo Ghiberti arbeitete die Thüren von San Giovanni aus Bronze, die niemals ihres Gleichen auf der Welt gefunden haben. Dann kam der Lorenzo von Medici, unter dessen Herrschaft sich der wundersame Michelagnolo Buonarotti heranbildete. Ehe dieser noch bedeutende Proben seiner Kunst hatte ablegen können, fügte Gott, dass Julius II. ihn nach Rom berief, — derselbe Papst, der auch den Bramante anstellte. Letzterer war nur ein unbedeutender Maler, zeigte aber so viel Neigung zur schönen Kunst des Baues, dass der gute Papst ihm, sobald er dies erkannt hatte, grossen Muth machte, nicht sowohl durch Aussetzung eines Jahrgehaltes von 1000 Scudi, als auch dadurch, dass er ihn bedeutenden Arbeiten vorsetzte. Als Bramante sah, wie sehr Julius II. die Künste liebe und die Absicht habe, die grosse Wölbung der Sixtinischen Capelle bemalen zu lassen, stellte er ihm den Buonarotti vor, der ganz unscheinbar in Rom lebte, ohne dass man seine hohen Kräfte kannte. Der Papst stellte ihn an, und begünstigte ihn sehr, was dann Ursache ward zur Ausmalung dieser grossen Capelle, durch deren herrliche Ausführung Michelagnolo die Kunst gleichsam neubelebte. Dann herrschte Papst Leo X. und zur selben Zeit auch des grosse König Franciscus von Frankreich, welche beide sich um die Wette bemühten, hervorragende Künstler auszuzeichnen. Darauf bestig der unglückiche Clemens den päpstlichen Thron; er ehrte wohl auch die Künste, hatte aber soviel Widerwärtigkeiten im Papstthum, wie im eigenen Vaterlande zu erdulden, dass er sie nicht so begünstigen konnte, wie sein hoher Geist wohl gewünscht hätte. Ich weiss davon zu erzählen, da ich ihm in jungen Jahren, seine ganze Regierungszeit hindurch, diente. Bald nach der Plünderung Roms, bevor mir noch die schon beschriebene Ausführung der Schliesse übertragen

wurde, geschah es, dass dieser Papst bekannt machen liess, er wolle die Zeichnungen und Modelle aller Meister sehen, die sich die Kräfte zu solchem Werk zutrauten. Als dieser Befehl laut wurde, hatte ich Florenz soeben verlassen und befand mich in Rom. Ich fertigte ein Modell aus weissem Wachs von der Grösse an, die das Werk ausgeführt haben sollte, und stellte mich um die Stunde dem Papste vor, wo viele Künsler dort waren, um ihre Entwürfe zur Schliesse vorzulegen. Als ich eintraf, hatte der Papst schon eine gute Menge durchgesehen, welche ihm ein gewisser Micheletto, ein Steinschneider und in seinem Gewerbe ausgezeichneter Mann, vorlegte. Auf sämmtlichen Entwürfen hatten die Künstler den grossen Diamanten mitten auf die Brust Gott Vaters gesetzt. Das Motiv der Darstellung hatte der Papst selbst angegeben; als er aber sah, dass man den grossen Stein auf der Brust einer so kleinen Figur angebracht hatte, sprach er: „Warum könnte man diesen Diamanten nicht auf andere Weise besser verwenden?“ Jene antworteten: wenn man wolle, dass er sich gut ausnehme, sei dies unmöglich. Der Papst, so vieler Zeichnungen überdrüssig, wandte sich zu mir mit der Frage, ob ich denn nichts zu zeigen habe? während ich meine Schachtel herauszog, sprach der Papst zu den alten Meistern: „Es ist immer gut, eines Jeden Ansicht zu vernehmen; ist Benvenuto gleich noch jung, habe ich doch andere Sachen von ihm gesehen, die bewiesen, dass er auf gutem Wege ist.“ Unterdessen hatte ich mein Modell aufgedeckt vorgelegt; sobald er es erblickte, rief er aus: „Du hast das Rechte getroffen; so will ich die Ausführung.“ Dann sprach er zu den Anderen: „Da seht ihr nun, wie dieser Diamant sich doch noch auf andere Weise anbringen liess. Sehet, wie Benvenuto einen Schemel daraus gemacht hat und Gott darauf gesetzt; eine bessere Verwendung könnte ich mir nicht ausdenken.“ Sofort liess er mir 500 Goldscudi anzahlen und machte mir mit den liebevollsten Worten Muth zu schöner Ausführung. Dies legte den ersten Grund zu dem, was ich in Zukunft der Welt an guten Leistungen habe bieten können.

Ich versprach beim Beginn meines Buches, die Gründe mitzutheilen, welche mich zum Schreiben desselben bewogen, Gründe, welche der Leser Zorn über die Ereignisse und ihr Mitleid über mein Unglück erregen würden. Jetzt kann ich dies nicht länger in meine Brust verschlossen bei mir tragen; es muss heraus. So eben sprach ich von grossen Fürsten, die den Menschen Gelegenheit gaben, allerlei, fast schon erloschene, herrliche Künste zu neuem Leben wachzurufen. Ich wage zu behaupten, dass der König Franciscus von Frankreich der grösste und freigebigste Liebhaber der schönen Künste gewesen ist, der je geboren wurde. Mich berief er im Jahr 1540, in meinem vierzigsten Lebensjahre, aus Rom zu sich und verschaffte mir vielerlei Arbeit, über die ich noch bei Gelegenheit der einzelnen Kunstzweige berichten werde.

Damals arbeitete ich für Seine Majestät meine ersten Sculpturwerke aus Silber und Bronze im grossen und grössten Maassstab. Nie brauchte ich den König um meine Besoldung oder sonst Etwas zu bitten, sondern aus eigenem Antrieb liess er mir ein Jahrgehalt von 1000 Scudi zahlen und schenkte mir noch überdies das Schlos Klein-Nello, in welchem ich ihm vier volle Jahre diente. Da nun die Kriege in jener Gegend arg wütheten, erbat ich von Seiner Majestät die Gnade, mich nach Italien ziehen zu lassen. Obgleich er mir die Erlaubniss nur ungern gab, liess er mich endlich doch in Gnaden abreisen, indem ich sein Gläubiger blieb für einen Rest meines Gehaltes von 700 Scudi und ausserdem für 15000 Scudi an Auslagen für meine grossen Werke.

In meinem Schloss liess ich unter Obhut meiner beiden Zöglinge, des Römers Paulo und des Neapolitaners Ascanio, etliche grosse und kleine Gefässe, die ich ans meinem eigenen Silber gearbeitet hatte; ein grosses, über und über mit ciselirten Figuren verziertes Gefäss gar nicht zu rechnen. Letzteres hatte ich nämlich aus des Königs Silber verfertigt, erstere aber, wie gesagt, von meinem eigenen, und mein waren sie! Und vor Allem liess ich noch zu Paris die Früchte meiner zwanzigjährigen Studien in Rom und die ganze Ausstattung meines reichen Hauses, die der Art war, dass ich jeden vornehmen Herren standesgemäss beherbergen konnte. So bewirthete ich während längerer Zeit den Bischof von Pavia, erwies auch vielen anderen edelen Landsleuten Gastfreundschaft. Der nächste Grund meiner Reise nach Italien war eigentlich, sechs armen kleinen Neffen, Söhnen meiner leiblichen Schwester, Unterstützung zu bringen. Nachdem ich sie sämmtlich ausgestattet hatte, suchte ich, bevor ich Italien auf's neue verliess, meinen Herren, den Herzog Cosmus von Medici auf, nur um ihm meine Verehrnng zu bezeigen und dann mit seiner gnädigen Erlaubniss meine Reise nach Frankreich weiter fortzusetzen. Dieser gütige Herr nahm mich so freundlich auf, wie man sich's nur wünschen kann, und bat mich, ihm das Modell zu einem Perseus zu entwerfen, der in der rechten Hand das Haupt der Medusa halte. Diese Statue wolle er in einem Bogen der grossen Loggia des Platzes aufstellen lassen. Dieser Vorschlag reizte meinen Ehrgeiz gewaltig und ich sprach bei mir selber: „Somit wird also dieses Werk zwischen die eines Michelagnolo und eines Donato zu stehen kommen, beides Männern, welche die Kunst der Alten übertroffen haben? Welch grösseren Schatz kann ich mir wünschen, als so hohe Ehre?“ Da ich mir bewusst war, mich des Studiums dieser Kunst auch nicht wenig beflissen zu haben, versprach ich mir im Stillen, auch mein Werk solle sich neben jenen sehen lassen können. Mit fröhlichem Eifer entwarf ich ein Modell von der Höhe einer Elle, welches den Perseus so darstellte, wie der Herzog ihm befohlen hatte. Als ich es zu ihm trug, sprach er verwundert: „Benvenuto, hättest du Muth,

dieses Werk im Grossen so vortrefflich wie hier im Kleinen auszuführen, so sage ich dir für gewiss, dass es das schönste auf dem Platze sein wird." Diese Worte machten mich stolz auf das Erreichte und muthig zu noch höherem Unternehmen. Auf bescheidene Weise jedoch sprach ich zum Herzog: „Bedenket wohl, mein erlauchter Herr, dass auf jenem Platze Werke des Donatello und des Michelagnolo stehen, der grössten Männer vielleicht, die jemals lebten. Was mein kleines Modell betrifft, getraue ich mich übrigens, mein Werk noch dreimal besser im Grossen auszuführen." Auf diese Worte schüttelte der Herzog das Haupt und ich verabschiedete mich. Zwei Tage nachher aber liess er mir ein Zimmer, Vorräthe und alles sonst Erforderliche anweisen, damit ich zur Ausführung schreiten solle. Wegen mancherlei Schwierigkeiten, die hier aufzuzählen nicht der Ort ist, hatte ich den Perseus erst nach Verlauf einiger Jahre so vollendet, wie er jetzt öffentlich zu schauen ist. Der Herzog sagte mir mit lebhaften Worten, dass ich ihm mehr gehalten, als versprochen habe; so wie ich ihn befriedigt, wolle er auch mich in gleichem Maass zufrieden stellen. Auf diese leutseligen Worte hin bat ich, mir, bevor er mich anders für meine Mühen belohne, gnädigst zu gestatten, nach Vallombrosa, Camaldoli, Ermo und San Francesco zu wandern, um Gott für seinen Beistand bei Vollendung eines so schwierigen Werkes zu danken, bei dem noch dazu so manche Hindernisse sich mir in den Weg gelegt hätten. Der Herzog war auf die gütigste Weise mit meinem Wunsche einverstanden, und so begab ich mich denn stets Gott dankend auf die Reise. Nach Ablauf von sechs Tagen kehrte ich heim und besuchte sofort den Herzog, der mich mit der grössten Leutseligkeit empfing. Nach zwei Tagen aber schien er mir mürrisch gestimmt, ohne dass ich ihm jemals Grund dazu gegeben hätte. Wenngleich ich wiederholt um Urlaub bat, gab er ihn mir nicht, trug mir aber auch keine Arbeit auf, so dass ich weder ihm, noch einem Anderen dienen konnte. Die Ursache meines unsäglichen Missgeschickes konnte ich niemals erfahren. In meiner Verzweiflung kam mir nur der Gedanke, mein Unheil stamme von den himmlischen Mächten, die hier unten die Geschicke der Menschen leiten. Da ging ich denn daran, meinen ganzen Lebenslauf, meine Herkunft und alle von mir vollendeten Werke zu beschreiben. Ich beschrieb auch die langen Jahre, die ich dem Herzog Cosmus, meinem ruhmreichen Herren, gedient hatte. Indem ich aber überlegte, wie oft die grossen Fürsten es übel vermerken, wenn einer ihrer Untergebenen klagend die Wahrheit sagt, zerriss ich, nicht ohne grosse Erregung und viele Thränen, die Beschreibung meines Lebens in des Herzogs Diensten, und warf sie in's Feuer, mit dem festen Entschluss, sie nie wieder niederzuschreiben. Nur um der Welt nützlich zu sein also, als mich mein Fürst unthätig liess, mir das Arbeiten unmöglich war und ich doch Gott auf

irgend eine Weise meinen Dank dafür darbringen wollte, dass er mich als Menschen geschaffen hatte, entschloss ich mich zur Abfassung meiner Schrift.

Nachdem ich mein Herz so erleichtert, lasst uns wieder auf den guten Pabst Clemens zurückkommen, der mir so viel Muth machte und mir Gelegenheit zur Ausführung grosser Werke bot, über die seiner Zeit gesprochen werden soll. Zunächst wollen wir uns wieder zu der Schliesse an dem Pluvial wenden, auf der ich den Gott Vater schon herausgetrieben hatte. Ich versuchte ganz behutsam ein Gleiches bei den Knaben, die den Gott Vater umgeben, und hob in der oben beschriebenen Reihenfolge einen nach dem andern aus der Fläche hervor. Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Arbeitsart wohl eine der mühsamsten der ganzen Goldschmiedekunst, aber zugleich eine der schönsten ist: man bedenke nur, dass ich nach diesem Verfahren mit meinen Punzen fünfzehn Knäbchen Rundung und schöne Form gab, ohne dass ich jemals einen Riss zu löthen gehabt hätte. Und dies hing nicht allein vom Fleiss, von meiner Verständigkeit und Geduld ab, sondern auch davon, dass ich die beste aller Arbeitsarten befolgt hatte. Nicht drei Tage vergingen, ohne dass der Pabst mich hätte rufen lassen. Jedesmal war sein Staunen gross, wenn er sah, wie erst einer, dann zwei, dann immer mehrere sich aus dem Grunde erhoben, und stets befragte er mich nach dem dabei befolgten Verfahren. Am meisten wunderte ihn, dass ich in so kurzer Zeit ein so bedeutendes Werk in solchem Maasse gefördert hatte, ohne dass es irgendwie Risse bekommen hätte. Als ein verständiger Mann sprach er sich anerkennend hierüber aus: „Ich habe," sagte er, „etliche Werke des Carodosso gesehen, welche schon ehe sie so weit gediehen, voll von Löthestellen waren." Auf ähnliche Weise machte mir der Pabst beständig Muth zu tüchtigem Schaffen, und ich setzte desswegen auch die Arbeit mit regem Eifer fort. Sobald ich sämmtliche Knaben in Hochrelief herausgetrieben hatte, begann ich, nachdem ich das Gold unterseits der Köpfe, Arme und Beine von beiden Seiten zusammengetrieben, die Oeffnung an der Unterseite der Glieder zu verschliessen, danach, der schon beschriebenen Weise gemäss, zu verlöthen, d. h. in dem ich die folgenden Löthungen stets mit einem durch neuen Zusatz des unedlen Metalles verschlechterten Loth vornahm. Theils um das Werk so wenig wie möglich durch vieles Löthen zu verunzieren, theils auch, weil ich beabsichtigte, es später noch zu emailliren, richtete ich mich so ein, dass in viermaligem Feuer Alles gelöthet war. Damit fertig, überarbeitete ich mit grossem Fleiss sämmtliche Löthstellen, vornehmlich die des Feldes. Als dieses dann wieder sauber und überall gleichmässig dick hergestellt war, legte ich mein Werk auf den bekannten Kitt und nahm die Arbeit mit den Punzen wieder auf, da noch eine gute Anzahl Knaben, theils in Flachrelief, theils nur in Umrisszeichnungen darzustellen waren. Ich schlug die

Umrisse aller mit starken Punzen ein, schmolz das Pech aus, glühte das Gold und brachte es wieder auf das Pech; diesmal aber mit der verkehrten Seite nach oben, so dass alle Figuren darin eingehüllt lagen. Da ich nunmehr den von der Vorderseite aus umrissenen Knaben, von der Hinterseite her ihr Relief geben wollte, hatte ich den Kitt etwas dünner als vorhin genommen. Als die erhabener Vortretenden fertig waren, legte ich das von diesem Pech gereinigte Werk wieder auf das erste, härtere, und vollendete die Ciselirung mit grossem Fleiss von vorn. Weil nun noch die schon erwähnten Juwelen eingefügt werden sollten, legte ich dem Werke eine Platte unter mit einer Heftel, mittelst der es am Pluvial auf der Brust des Papstes befestigt werden konnte. Diese Rückplatte war auf verschiedene Weise mit allerhand kleinen Schnecken und Masken und anderen ergötzlichen Dingen verziert. Sie wurde mit einigen, von aussen unsichtbaren Schrauben so an die vordere befestigt, als seien sie aneinander gelöthet. Als nun noch das Werk an vielen Stellen, besonders der Umrahmung, reich mit Email geschmückt war, ging ich an nochmalige Ueberarbeitung, zuerst der unbedeckten, nackten Theile. Dies geschieht mit gewissen Griffeln aus Stein, die von der Dicke der Punzen sind und unten spitz zulaufen. Zugleich mit ihnen wird zum Ueberarbeiten ein wenig feingestossener Bimstein verwendet, und zwar, um die Spuren der beim Ciseliren gebrauchten eisernen Punzen, der Grabstichel und Feilen zu verwischen, alsdann aber auch um recht glatte Flächen und zugleich eine schöne, tiefe Färbung des Goldes zu erzielen, welche die mit dem Eisen in Berührung gewesene Oberhaut nicht annehmen würde. Zu der Ueberarbeitung der Gewänder brauchte ich ein feines, starkgehärtetes und dann durchbrochenes Eisenstück, indem ich dessen äusserst fein gekörnte Bruchfläche mit Hülfe eines höchstens zwei Scudi wiegenden Hammers auf alle Gewandtheile leicht einschlug; welches Verfahren man „Camoschiren“ nennt. Ein ähnliches kommt zur Anwendung um gröbere Gewebe anzudeuten; man nennt es „Graniren“. Es geschieht mittelst eines recht spitzen Eisenstiftes. Um die Figuren recht gut vom Felde abzuheben, kann man letzteres auch mit einem feinen, scharfgeschliffenen Grabstichel stets in einer Richtung, am besten in wagerechter „schraffiren“.

Ist das Werk so weit gediehen, lege es in ein reines, glasirtes Napf und giesse Harn von Kindern darüber. Wonach nur noch übrig bleibt, dem Golde durch Färbung die äusserste Vollendung zu geben. Dies geschieht folgendermaassen: Man nimmt den reinsten Grünspan, den man finden kann, derben und schön gefärbten, dazu gleichviel Ammoniaksalz und den zwanzigsten Theil reinen Salpeters, wie er zur Bereitung des Schiesspulvers dient. Diese drei Theile werden zusammen gestossen, jedoch weder auf, noch mit Eisen oder Bronze, sondern mit Stein auf Stein, am besten dem Porphyr. Das Pulver schütte in ein

glasirtes Näpfchen und rühre es mit starkem Essig zu einem weder zu festen, noch zu flüssigen Brei an, welchen du mit einem Pinsel aus den feinsten Schweinsborsten recht gleichmässig in eines halben Messerrückens Dicke auf das Gold streichst. Zünde danach ein Kohlenfeuer an, warte, bis die Kohlen halb verzehrt sind, und ebene sie dann mit der Feuerzange, so dass dein Werk darauf liegen kann. Während du es dahin legst, fasse zugleich mit der Zange einige glühende Kohlen und fahre damit so über dem Grünspan hin und her, dass er sich überall gleichmässig erhitzt. Dabei ist Acht zu geben, dass er nicht völlig zusammenschrumpfe, wodurch einestheils keine schöne Färbung erzielt, anderntheils die nachherige Reinigung sehr erschwert würde. Ist der Grünspan gleichmässig erhitzt und schon halb trocken, hebe das Werk ab, lege es auf einen Stein oder einen Holztisch und decke eine saubere Schale so lange darüber, bis es abgekühlt ist. Dann lege es in ein reines, glasirtes Napf und übergiesse es wie vorhin mit Harn von Kindern, reinige es endlich mit weichen Bürsten. Das zuletzt beschriebene Verfahren ist nur bei emaillirten Arbeiten zu beobachten; in anderen Fällen löscht man das Werk gleich nach dem Erhitzen mit dem Grünspan in Harn ab.

Nun erst setzte ich die Edelsteine an ihrem schönen Orte ein und befestigte sie mit Schrauben und Krappeln, worauf ich in der erwähnten Weise die beiden Platten so fest, als seien sie verlöthet, aneinderfügte.

Noch ein anderes schönes Verfahren kommt zur Anwendung um Figuren ans Goldblech zu treiben und zwar solche, welche ungefähr von der Grösse einer halben Elle sind. Um ein Beispiel anzuführen, erinnere ich daran, wie die römischen Cardinäle in ihren Studierstuben ein Crucifix aufzustellen pflegten, woran der Christus etwa eine gute Spanne hoch aus Gold, Silber oder Elfenbein verfertigt war. Die ersten goldenen Crucifixe arbeitete Meister Caradosso mit so vortrefflicher Zeichnung, dass man sie ihm wohl mit hundert Scudi, und mehr, das Stück bezahlte. Ich will erst sein Verfahren und nachher das meinige, völlig von jenem abweichende mittheilen, welches wohl schwieriger ist, dafür aber das Werk schneller und sicherer zu schöner Vollendung fördert. Caradosso pflegte ein Modell aus Wachs von genau der Grösse anzufertigen, die er dem Crucifixe geben wollte; wobei er die beiden Beine aber getrennt, und nicht, wie gebräuchlich, über einander geschlagen darstellte. Nachdem er dieses Modell sich in Bronze hatte abgiessen lassen, nahm er ein Goldblech von dreieckiger Gestalt, welches den Gekreuzigten rings um zwei Fingerbreiten überragte, und legte es auf das Bronzemodell. Nun gab er ihm mit kleinen, länglichen Holz-Hämmern durch Anschlagen an den Bronze-Christus eine ziemliche Ründung, bearbeitete es dann, bald von dieser, bald von jener Seite mit Punzen und Hammer, bis das Relief ihm hinreichend hoch erschien;

worauf er mit denselben Werkzeugen die überstehenden Ränder des Goldbleches einander so zu nähern suchte, dass sie sich auf der Rückseite der Figur fast berührten und dadurch die Ründung des Rumpfes, Hauptes und der Glieder zur Darstellung brachten. War dies erreicht, füllte er die Figur mit dem uns bekannten Kitt und trieb mit kleinen Hämmern und feinen Punzen sämmtliche Muskeln und sonstigen Einzelheiten heraus. Sodann leerte er sie vom Pech, verlöthete die offenen Stellen aufs sauberste mit um 2 Karat weniger feinem Golde, liess dabei jedoch an den Schultern hinten noch ein Loch offen, um später das Pech aufs Neue ein- und ausgiessen zu können. Die Vollendung des Getriebenen gab er danach mit den bekannten Punzen und überarbeitete, nachdem er die Füsse des Christus behutsam kreuzweis übereinander gelegt, das Ganze zuletzt mit äusserster Feinheit.

Ich meinestheils wandte die Bronze nicht an, weil sie dem Golde nachtheilig ist, dasselbe brüchig macht und rasches Fördern sehr erschwert. Statt dessen ging ich sofort mit sicherer Hand und im Vertrauen auf meine Uebung mit den Punzen und verschiedenen kleinen „caccianfuori" genannten Ambosen ans Werk und hatte dadurch meine Arbeit schon um etliche Tagewerke gefördert, während Caradosso noch mit seinem Bronzemodell zu thuen hatte. Im Uebrigen verfuhr ich jedoch ganz wie dieser brave Mann, emaillirte meine Werke noch zu guter letzt und gab ihnen Farbe, ganz auf die vorhin beschriebene Weise.

Damit der Leser sehe, dass ich meine Lehren von der Kunst nicht als bei Anderen erbettelte, sondern durch eigene Erfahrung erworbene mittheile, will ich als Beispiel das goldene Salzfass anführen, welches ich für den König von Frankreich anfertigte. Es hatte einen ovalen Untersatz von etwa $^2/_3$ Ellen Länge und 4 Mannsfinger Höhe, der mit den reichsten Zierrathen geschmückt war. Der Raum darüber war auf gefällige Weise unter Meer und Land vertheilt. Auf die Seite des ersteren hatte ich eine goldene, über $^1/_2$ Elle hohe Figur gesetzt, die mit Punzen und Hammer auf die beschriebene Art völlig rund aus Goldblech getrieben war. Sie stellte Neptnn, den Gott des Meeres dar, der auf einer, einem Triumpfwagen gleichenden Muschelschale sass, unter welcher vier Seepferde mit Rossesleib und Fischschwänzen aus dem Wasser tauchten. In die rechte Hand hatte ich ihm seinen Dreizack gegeben, während ich ihn die linke auf ein reich gearbeitetes Schiff stützen liess, an dem man Kämpfe von Seeungeheuern höchst sauber im Kleinen ausgeführt erblickte. Dieses Schiff sollte das Salz aufnehmen. Dem Neptun gegenüber sass eine weibliche Gestalt von derselben Grösse und Arbeit. Beide hatten die Beine anmuthvoll ineinander geschoben; das eine hielten sie gestreckt, das andere gebogen; welche Stellung Berg und Ebene der Erde bedeuten sollte. Neben die weibliche Gestalt stellte ich einen zur Aufnahme des Pfeffers bestimmten, reichgearbeiteten Tempel ionischer Ordnnng; in die Rechte gab ich

ihr ein von Blättern, Blüthen und Früchten strotzendes Füllhorn. Auf ihrer Seite, als der der Erde, waren etliche schöne Landthiere zu sehen, auf jener des Meeres tauchten allerhand der schönsten Fische aus den Wellen empor. Ferner hatte ich rund um den Untersatz acht Nischen abgetheilt, in denen ich Frühling, Sommer, Herbst und Winter einestheils, und Morgenröthe, Tag, Dämmerung und Nacht anderntheils, dargestellt hatte. Der Untersatz selbst bestand aus Ebenholz, von dem aber nur ein schmaler Streif sichtbar war, dessen Schwärze einen anmuthigen Gegensatz zum Golde bot. Das Ganze ruhte auf vier kleinen Elfenbeinkugeln von verhältnissmässiger Grösse, die bis etwas über die Hälfte in das Ebenholz eingelassen, in ihrer Fassung sich so drehten, dass man das Salzfass mit Leichtigkeit auf dem Tische nach allen Richtungen hin schieben konnte. Ein beträchtlicher Theil dieses Werkes war emaillirt, wie die Blätter, Früchte, Blumen, etliche Zweige, das Meerwasser und mancherlei Anderes, wie die Kunst es gestattet. Ich kann nicht umhin dieser Beschreibung auch die seltsamen Erlebnisse beizufügen, die mir begegneten als ich dem allerchristlichsten König mein Salzfass darbot. Seine Majestät hatte mir einen ihrer Schatzmeister zugewiesen, einen hochbejahrten und klugen, aber gar grimmigen Mann, der sich Herr von Marmagna nannte. Wie denn nun die Franzosen fast sämmtlich Todfeinde der Italiener sind, ereignete sich Folgendes: Dieser Herr zeigte mir etwa einen Monat bevor ich das Salzfass zum König trug, eine Bronze-Statuette, die meine goldenen an Grösse nur wenig übertraf. Sie war antik und stellte einen Mercur mit dem Caduceus dar. Als der Herr von Marmagna sagte, sie gehöre einem armen Bekannten, der sie gern verkauft hätte, antwortete ich: Wolle er sie nicht für sich selber erwerben, hielte ich die Figur für so kunstvoll, dass ich gern 100 Scudi Gold dafür geben würde. Und wie es einem offenen, freien Manne geziemt, lobte ich sie und sagte, nie hätte ich eine schönere gesehen. Da machte er mir Hoffnung und versprach, das Seine thuen zu wollen um mir dazu zu verhelfen; die anderen Meister hätten sie bei weitem nicht zu dem geschätzt, was ich dafür biete. Ich dachte gar nicht mehr hieran als ich mein Salzfass dem König brachte, der sich, nachdem er es eine Weile angeschauet, sehr befriedigt über meine Bemühungen äusserte. Mitten im Bewundern holte jener arge Greis plötzlich seine Stattuete hervor und sprach: „Heilige Majestät, diese Figur hier ist antik, wie ihr selber sehet; sie ist so vortrefflich, dass Benvenuto, der hier zugegen ist, selber 100 Scudi dafür geboten hat. Ich habe sie mit meinem Gepäck schon früher aus dem Languedoc, meinem Schatzmeisteramte, nachkommen lassen, hatte aber nicht die Kühnheit sie Ew. Majestät als Geschenk anzubieten, bevor ich nicht im Klaren darüber war, ob sie Eurer würdig sei.“ Bei diesen Worten wandte sich der König zu mir und fragte mich, ob das die Wahrheit sei? Als ich erwiederte, es sei vollkommen wahr, der

Mercur scheine mir ein wundersames Werk, sprach der König: „Gott sei gedankt, dass zu unseren Tagen auch Menschen geboren werden, die mit ihren Werken die der Alten gar noch übertreffen“. Dabei gab er dem Herren von Marmagna seinen Mercur zurück, indem er dabei lachte; denn es kam ihm vor, als habe Jener mein Werk durch den Vergleich mit dem antiken heruntersetzen wollen. Danach sagte S. M. noch vielerlei so ruhmreiche Worte über meine Arbeit, dass ich keine schönere Belohnung mir auf der Welt hätte wünschen können.

XIII.

Von den Cardinalssiegeln.

Zu der Zeit meines Aufenthaltes in Rom, im Jahre 1525, lebte dort ein Peruginer Meister mit Namen Lautizio, der sich mit nichts Anderem, als der Anfertigung von Siegeln für die Bullen der Cardinäle befasste. Solche Siegel haben die Grösse der Hand eines zehnjährigen Kindes und die längliche Form einer Mandel. Auf ihnen ist der Titel des betreffenden Cardinals eingegraben, und zwar sinnbildlich in figürlichen Darstellungeu. Der Arbeitslohn, den Lautizio für ein solches erhielt, betrug zum wenigsten 100 Scudi. Von meinen eigenen Arbeiten in diesem Kunstzweige will ich besonders zweier erwähnen: das eine Siegel war für den Cardinal von Mantua, leiblichen Bruder des Herzogs bestimmt; auf ihm sah man eingegraben die Himmelfahrt Unserer Lieben Frauen mit den zwölf Aposteln, denn so lautete des Cardinals Titel. Das andere Siegel für den Cardinal Hippolyt von Ferrara, leiblichen Bruder des Herzogs Hercules, stattete ich mit noch reicheren Figuren aus. Da der Titel sich bei diesem Herren auf zwei Geschichten bezog, war das Siegel der Länge nach in zwei Hälften getheilt, auf deren einer man den H. Ambrosius hoch zu Pferd, eine Peitsche in der Hand, die Arianer vor sich her treiben sah, während die andere den den H. Johannes den Täufer als Prediger in der Wüste zeigte. Für das Siegel von Mantua erhielt ich 200 Ducaten, für das von Ferrara aber 300 Stück.

Die Anfertigung solcher Siegel geschieht nun auf folgende Weise: Auf einen ebenen, polirten schwarzen Stein zeichnet man die Darstellungen, welche auf das Siegel kommen sollen, und trägt dieselben dann mit weissem, härtlichem Wachs in dem Relief auf, welches der Abdruck des Siegels zeigen soll. Dies aufs feinste überarbeitete Wachsmodell bestreicht man mittelst eines weichen Haarpinsels mit ein wenig ganz reinem Olivenöl; ich sage „ganz wenig“, weil sonst das Oel das Eindringen des Gypses in die feinsten Vertiefungen des Wachses hindern würde. Ist nun aus feuchter, weicher Erde rings um das Modell eine zwei Finger hohe Schutzwehr gebildet, wird volterranischer oder

anderer, nur recht feiner, gebrannter Gyps angerührt und hinein gegossen, indem man ihn dabei mit einem Haarpinsel umrührt und geschickt in alle Vertiefungen des Modelles einpinselt. Ist der Gyps erhärtet, so löst man ihm vom Wachse ab, was ganz leicht ohne Beschädigung des letzteren von statten gehen wird, denn freivorstehende Theile sind von vornherein nicht vorhanden, weil das Werk ja später zum Siegeln dienen soll. Das Gypsmodell wird nun mit einem Messer ausgeputzt, der Anguss abgeschnitten und das Ganze rundum sauber geglättet.

Ist dieses mit Fleiss vollbracht, lassen sich zwei Wege einschlagen um den Guss in Silber zu vollenden; da beide zum Ziel führen, will ich beide lehren. Wohl ist der eine leichter als der andere, da aber beide gut sind, magst du den wählen, der dir am meisten zusagt. Unterlasse jedoch nicht, dich in beiden zu versuchen, nicht nur um sie zu kennen, sondern weil sie dir später bei anderen Gelegenheiten nützlich sein werden, die sich häufig in der Goldschmiedekunst darbieten. Den ersten Weg schlug der erwähnte Lautizio ein, der grösste Meister, den ich je in dieser Kunst kennen lernte. Er nahm Formerde, wie sie die Gelbgiesser brauchen, welche Buckeln und andere Zierrathen für Pferdegeschirr anfertigen. Weil diese Erde eine überall wohl bekannte ist, will ich mich nicht mit weiteren Erklärungen abmühen und nur sagen, dass sie eine Art Tuff-Sand ist. Mir fällt aber während des Schreibens doch noch eine ganz besondere Art Formsand ein, die im Seinefluss bei Paris vorkommt. Während meines dortigen Aufenthalts nahm ich meinen Bedarf aus der Umgegend der Heiligen Capelle, welche mitten in der Seine auf einer Insel belegen ist. Schon von Natur ist diese Erde äusserst fein und hat die seltene Eigenschaft, dass sie als Formsand verwendet, nicht wie gewöhnliche Erde vor dem Gusse ausgetrocknet werden muss, sondern man, sobald die Form vollendet ist, hinein giessen kann, einerlei ob Gold, Silber, Messing oder anderes Metall. Dies ist eine gar seltene Sache, von deren Vorkommen in anderen Ländern ich niemals vernahm. Statt mich auf die anderen Erdarten einzulassen, wird es besser seien, dich sorgfältig zu lehren, wie du mit ihnen dein Gypsmodell für den Metallguss abzuformen hast. Wenn es, wie ich anrieth, mit dem Messer abgeputzt ist, bestäube es mit ein wenig äusserst fein gepulverter Kohle oder beräuchere es statt dessen mit dem Russ einer Lampe oder Kerze. Dann drücke es in einen mit Formsand gefüllten Formkasten ab, der hinreichend gross ist, um das Siegel bequem aufnehmen zu können; worauf du die jetzt mit den Figuren in Relief versehene Formhälfte, nachdem sie gut ausgetrocknet und leicht berusst worden ist, mit einem kleinen Kuchen aus ungebackenem Brotteig bedeckst, der die Grösse und Form des künftigen Siegels zeigt. Darüber lege die andere Hälfte des Formkastens, fülle sie gleichfalls mit feuchter Erde indem du dabei Acht hast, die erste, getrocknete Formenhälfte nicht zu beschädigen. Ist auch die

zweite trocken, öffne die Form, nimm den Teig heraus, bohre die Gusslöcher und bringe zwei Kanäle so an, dass sie, unten beginnend nach oben steigen, um neben dem Gussloch zu enden. Nun berusse beide Formenhälften ein wenig über einer Kerzenflamme, nimm, während sie wieder abkühlen, das geschmolzene Silber zur Hand und giesse es in die kalte Form, denn die Erfahrung lehrt, dass in ihr der Guss besser als in einer erwärmten gelingt.

Folgendes ist die andere, von jener völlig verschiedene Art; ihrer habe ich mich nicht nur zur Herstellung der Siegel, sondern auch vielerlei anderer Dinge bedient, deren Guss die Kunst fordert. Wie oben hast du das Wachsmodell in feinstem Gyps abgegossen. Nimm vom selben Gyps, mische ihn mit einem Drittel gut gestossenen, gebrannten Hornmarkes, einem Viertel Tripel und ebensoviel fein gepulvertem Bimstein; welche vier Theile du gut unter einander gemengt, mit Wasser zu einem weder zu festen, noch zu flüssigen Brei anrührst. Bestreiche mittelst eines Haarpinsels die Siegelfläche, welche die figürliche Darstellung vertieft enthält, mit ein wenig Olivenöl und warte bis dieses gut eingezogen ist. Nachdem du nun noch einen Rand von Erde zwei Finger breit hoch um das Modell gelegt hast, giesse die obige Mischung darüber und pinsele sie geschickt in die Vertiefungen der Bildfläche ein. Dann trage sie wenigstens zwei Finger hoch auf und gib der Form an ihrem oberen Ende einen wenigstens vier Finger breiten Ansatz davon, in welchen später das Eingussrohr gebohrt wird. Sobald du den Gyps trocken findest, was nach Ablauf von wenigstens vier Stunden der Fall sein wird, musst du ihn vom ersten Gypsguss trennen und das mit aller möglichen Vorsicht, um die feinen Figuren darauf nicht zu zerbrechen. Viel leichter war es, das erste Gypsmodell vom Wachs zu trennen, da es mehr innere Festigkeit als das zweite, aus der Composition verfertigte, hatte. Sollten einige Aermchen oder Köpfe nicht gut herauskommen, so kannst du entweder die in der Form gebliebenen Theile einzeln herausheben und mit einem Haarpinsel und ein wenig gepulvertem Tripel wieder ankleben, oder die Hohlform auf's beste ausputzen, wieder einsalben und zum zweiten Mal auf die beschriebene Weise abgiessen; vielleicht gelingt es dir dann besser. — Nun achte wohl auf meine Worte: Höhle ein Stück Wachs von genau der Grösse und Form, die das silberne Siegel haben soll, auf der Unterseite aus und lege es mit dieser auf die erhabene Bildfläche des zweiten Gypsabgusses. Danach umgib dieses Wachs mit einem Rand aus Erde, wobei jedoch der Ansatz für den Gusscanal zu berücksichtigen ist. Je länger dieser wird, desto vortheilhafter für das Gelingen deines Gusses. Noch unendliche Feinheiten liessen sich hinzufügen, die uns aber zu weit führen und auch nichts Anderes bedeuten würden, als wenn ich meine Leser das Alphabet lehren wollte; denn die, welche sich der Resultate meiner

Mühen zu bedienen wünschen, müssen doch schon über die ersten Anfänge der Kunst hinaus sein. An Solche nur richte ich meine Worte. Uebrigens bemerke ich noch, dass die Gussröhren und Luftcanäle ebenfalls aus Wachs an den Wachskern gesetzt, und zwar letztere von unten an, um das Siegel herum nach oben neben die Eingussröhre geleitet werden, ohne jedoch neben dieser zu münden, weil sie durch Luftausblasen hinderlich wären. Den mit der obigen Gypsmischung nun völlig umhüllten Wachskern umwickele mit gut geglühtem Eisen- und Kupferdraht und lass die Form an der Sonne oder einem warmen Orte trocknen. Dann stelle mit Ziegelsteinen und Eisendrath einen kleinen Ofen her, worin du das Wachs ausschmilzest. Damit dies gut gelinge, muss dasselbe aber rein und von Beimischungen völlig frei sein. Nach vollendetem Ausschmelzen lässt du das Feuer auf geschickte Weise heftiger wirken, bis die Form gebrannt ist; je sorgfältiger dies geschieht, um so besser wird der Guss gelingen. Weil das Silber in die kalte Form genauer als in die warme eindringt, ist ihre Abkühlung abzuwarten, ehe du das gut geschmolzene Silber hineingiessest. Um letzteres vor der Berührung mit der Luft zu schützen, bestreue es mit ein wenig Borax und darüber einer Hand voll gestossenen Weinstein. Damit das Silber besser von der Form loslasse, lege diese vor dem Herausnehmen in Wasser. Dann schneide die Gusszapfen weg und vollende die Form des Siegels mit der Feile. Auf den erwähnten Kitt befestigt, wird es nun nach Maassgabe der ersten, vertieften Gypsform mit Punzen und Grabsticheln überarbeitet, wobei man, um das Fortschreiten der Arbeit besser beurtheilen zu können, die Vertiefungen von Zeit zu Zeit mit ein wenig schwarzem Wachs abdrückt. Ich pflegte stets die Köpfe, Hände und Füsse vorher erhaben in stählerne Stempel zu schneiden, wobei dann Alles viel schärfer hervortritt. Diese Stempel setzte ich an ihren Ort auf das Siegel und schlug sie mit geschickten Schlägen ein. Nach derselben Weise lassen sich auch andere zierliche Einzelheiten hinzufügen. Ein sauber in Stahl geschnittenes Alphabet dient zum Einschlagen der Buchstaben. Weil diese Stempel sich bald abnützen, pflegte ich gern für jeden einzelnen Fall neue Lettern herzustellen, womit ich dann viele Ehre einlegte. Was die Form der Buchstaben betrifft, muss diese schön gestaltet sein, wie man sie mit einer breitgeschnittenen Feder auf das Papier zirkelt, auch weder zu dick und zu kurz, noch zu lang und zu mager. Diese würden sich übel ausnehmen; am gefälligsten bieten sich die mässig schlanken dem Auge dar. Ausserdem werden noch die Wappen der Cardinäle auf den Siegeln dargestellt, welche ich gleichfalls gern mit figürlichem und anderem Schmuck ausstattete. Als Handgriff endlich pflegte ich eine schöne Thier- oder Menschengestalt, je nach dem Sinnspruch des Besitzers, zu nehmen. Solch gefällige Beigaben sind wohl zu beachten, da sie sowohl dem Meister zu grösserer Ehre,

als dem Herren, für den sie bestimmt, zu höherem Wohlgefallen gereichen. Unter Anderem fertigte ich einen solchen Griff für den Herzog von Mantua, nachdem ich schon einen ähnlichen für seinen Bruder, den Cardinal gearbeitet hatte. Dem sauber ausgeführten Siegel fügte ich einen Griff an, welcher einen kleinen Hercules darstellte, der, die Keule in der Hand, auf seiner Löwenhaut sitzet. Da ich auf diese Figur ganz besonderes Studium verwendet hatte, legte ich bei Bildhauern und Malern, unter anderen auch dem Giulio Romano, grosse Ehre damit ein und manche Künstler führten sie anderweitig aus. Die Bezahlung entsprach ihrem Werth.

Es hat allerdings Leute gegeben, die sofort herzhaft daran gingen, das Siegel ganz ohne vorherigen Guss, nur nach ihrer kunstvoll ausgeführten Zeichnung oder Modell, in das Silber zu graben. Sie brachten ihr Werk auch gut zu Stande, wandten dabei aber stets die stählernen Stempel an. Ich habe auch dieses Verfahren geprüft, jedoch dasjenige mit vorausgegangenem Gusse bequemer gefunden; darum sind aber dennoch beide zu loben, da beiden die schöne Vollendung gelingt.

XIV.

Wie stählerne Münzstempel gemacht werden.

Da die Kunst des Münzprägens die Grundlage abgeben kann, um die Herstellung solcher Medaillen zu erlernen, wie sie von den Alten auf uns gekommen sind, wollen wir uns mit den Münzstempeln beschäftigen.

Man muss wissen, dass die Alten ihre Medaillen ohne Zweifel zum Prunk, die Münzen dagegen für den Gebrauch anfertigten. Was letztere betrifft, können die Neueren sich rühmen, sie mit grösserer Leichtigkeit herstellen gelernt zu haben. Diese Erfindung gehört ihnen an, wie die des Buchdruckens und vieler ähnlicher Dinge, die nicht hierher gehören; seiner Zeit aber werde ich schon noch auf solche zurückkommen, wie sich die Gelegenheit bei anderen Kunstzweigen bietet. Um zunächst bei den Münzen zu bleiben, will ich, wie ich bisher immer gethan, einige Beispiele eigener Arbeit als Beleg für meine Lehren anführen:

Meine ersten Münzen arbeitete ich in Rom für Papst Clemens VII., der mich achtzehn Monate nach der Einnahme Roms durch den Herren von Bourbon zu sich rufen liess. Da man damals das Haus der Mediceer aus Florenz verjagt hatte, liess mich der Papst unter der Hand durch den Meister Jacopino dello Sciorina rufen, denselben, der die Leute auf dem Tiber von Banchi, den Palast des Herrn Agostino Chigi entlang, nach Tresteveri übersetzte. Dieser Mann schrieb mir zwei Mal im Auftrage des Papstes. Beim zweiten Mal machte ich mich sofort auf und davon, weil mich jenes schreckliche Volk sicher

gehängt hätte, wenn die Briefe bei mir gefunden wären. Papst Clemens sagte mir bei meiner Ankunft die grössten Schmeicheleien und trug mir die Anfertigung der Stempel für das Münzamt seiner Stadt Rom auf. Meine ersten Münzen waren goldene im Werthe von zwei Ducaten. Auf der Vorderseite hatte ich mit allem möglichen Fleiss einen nackten Christus mit vorn gebundenen Händen dargestellt. Ein Spruch in die Quere zu Seiten der Hüften des Christus lautete „Ecce homo"; die Umschrift hiess „Clemens VII. Pont. Max." Auf der Rückseite war des Papstes Kopfbild geprägt.

Eine neue Gelegenheit bot sich bald darauf. Wiewohl ich keine Chroniken zu schreiben habe, kann ich doch nicht umhin, Näheres über diese Dinge aufzuzeichnen, ohne mich jedoch weitläuftig über das auslassen zu wollen, was man sich damals in Rom davon erzählte; ein kluger Kopf wird sich solches ohnehin schon denken können. Die andere Münze war gleichfalls von Gold im Werthe von zwei Ducaten. Auf der einen Seite war ein Papst im päpstlichen Mantel und ein Kaiser in seinem Schmuck abgebildet, die ein Kreuz, welches eben fallen will, aufrichten. Dass auf dieser Seite eine Inschrift gewesen wäre, erinnere ich mich nicht. Auf der anderen aber sah man einen Petrus und Paulus in Kniebildern, mit der Rundschrift: „Unus spiritus, una fides erat in eis." Diese Münzen verschafften mir grosse Ehre; ich hatte sie aber auch mit ausserordentlichem Fleiss gearbeitet. Weil der Papst sie indessen zum eigenen Nachtheil zu fein ausgeprägt hatte, wurden sie ihm bald wider eingeschmolzen.

Eine dritte Münze machte ich aus Silber im Werthe von zwei Carlinen. Darauf war einerseits das Bildniss des Papstes und anderenseits Christus, der Sanct Petrus, welcher auf seinen Ruf sich ins Meer gestürzt hat und schon dem Untersinken nahe ist, mit freundlicher Geberde die Hand reicht. Die Umschrift dazu lautete: „Quare dubitasti?"

In Florenz endlich fertigte ich alle Münzen Alexanders, des ersten Herzogs von Florenz, an. Sie hatten einen Werth von 40 Soldi jede und wurden, weil der Herzog kraushaarig war, beim Volke „des Herzogs Locken" genannt. Die eine Seite zeigte des Fürsten Kopf, die andere einen H. Cosmus und Damianus. Ausserdem stellte ich noch die Stempel für den „barile" und „grossone" her.

Zwei Stempel prägen die Münzen, der eine „pila", der andere „torsello" genannt. Die Pila hat die Form eines kleinen Amboses, auf dem das Gepräge der Münze vertieft eingeschnitten ist. Der Torsello ist etwa fünf Finger breit hoch und am unteren Ende so dick, wie die Münze gross werden soll. Nach oben zu nimmt er in gefälligem Schwung etwas an Dicke ab. Zu beiden Stempeln nimmt man ausgesuchtes Eisen, das man mit einem Stücke feinsten Stahls von Fingerdicke belegt. Mit der Feile gibt der Meister diesen Eisenstücken die der zu prägenden Münze angemessene Form. Dann nimmt er Erde,

gestossenes Glas, Caminruss und armenischen Bolus, fügt ein wenig Pferdemist hinzu, mischt alle diese Dinge mit Harn zu einem dicken Teige, den er fingerdick auf die Enden der beiden Stempel streicht, und bringt diese in's Feuer, wo sie gut durchgeglüht werden. In dem wenigstens die Dauer einer Winternacht unterhaltenen Feuer lässt er sie von selbst langsam abkühlen. Nun wird den Stempelenden die genaue Form der Münze gegeben, indem man eines Messerrückens Breite an den Rändern überstehen lässt; wonach man sie auf einem ganz feinkörnigen Stein so lange schleift, bis auf beiden Endflächen nicht die geringste Rauhigkeit mehr wahrzunehmen ist. Auf diese Flächen zeichnest du mit dem Zirkel genau den Umkreis des Münzrandes, alsdann mit einem zweiten Zirkel den inneren Kreis, der die Umschrift abgrenzen soll. Damit diese Zirkel sich nicht verrücken können, machst du sie dir aus ziemlich dickem Stahldrath, den du in Form eines Zirkels drehst und so weit wie nöthig spannst. Von jeder Zirkelart braucht man wenigstens zwei gleiche, dazu noch einen dritten, der sich öffnen und schliessen lässt. Hast du beide Kreise gezogen, so drücke den Stempel fest in einen wenigstens hundert Pfund schweren Bleiklumpen.

Nun kann es an das Einschlagen des Münzstempels mit den zu diesem Zwecke verfertigten Punzen gehen. Man schneidet behufs der Herstellung letzterer z. B. das Bild des Fürsten erhaben in feinsten Stahl, der vorher, wie bei Pila und Torsello beschrieben, weich geglüht wurde. Je nach dem einzelnen Falle sind mehrere dergleichen Punzen herzustellen, ein Kopf z. B. aus zwei Stücken, eine figurenreiche Kehrseite aus vielen, wie es dich dein praktischer Sinn lehrt. Einige haben ihre Zahl sehr beschränkt, sich dadurch aber das Einschlagen in den Münzstempel erschwert; leichter ist entschieden die Anwendung einer grösseren Zahl von Punzen, wobei aber immer sehr genau auf ihr richtiges Nebeneinandersetzen zu sehen ist. Während des Schneidens prüft man sie durch Abdrücke in polirte Zinnstücke, welchen mit dem Zirkel die Rundung der Münze gegeben ist. Ausser mit dem gewöhnlichen Namen Punzen, werden solche erhaben in Stahl geschnittene Stempel auch „madri“ genannt, wie sie denn in der That die Mütter sind, welche die Figuren und anderen Dinge auf den Münzstempeln, man könnte sagen: gebären. Die Männer, welche es im Münzprägen am weitesten gebracht, haben stets Alles, was auf den Stempel dazu kommen sollte, zuvörderst in solchen Punzen hergestellt, so dass sie nachher nicht mehr nöthig hatten den Stempel noch mit Grabstichel und Meisselchen zu überarbeiten. Denn, sagten sie, die verschiedenen Stempel zu ein und derselben Münze zeigten stets einige, wenn auch geringe Unterschiede, welche den Falschmünzern gut zu statten kämen; während gut gearbeitete, bei denen obige Vorsicht beobachtet, sich nicht so leicht nachmachen liessen. Nun will ich mich wieder zu dir, mein Leser, wenden, wie ich dich bei der

in Blei eingelassenen Pila zurückliess. Bringe den erhaben geschnittenen Punzen genau an seine Stelle und versetz' ihm einen Schlag mit dem Hammer. So geschwind du aufschlägst, ebenso rasch und geschickt heb auch die Hand mit dem Punzen vom Stempel ab; denn wenn er auch nur um ein ganz Geringes in diesen eingequetscht würde, reichte dies schon hin, den Stempel undeutlich zu machen. Auf dieselbe Weise setze sämmtlichen Figuren ihre Köpfe und Gliedmaassen an. Danach füge auch sämmtliches Beiwerk von Wappen, Zeichen, die schönen Lettern der Inschrift und den gekörnten Umkreis hinzu. Der Hammer, welcher zum Einschlagen der grösseren Punzen, z. B. der Köpfe dient, hat etwa vier Pfund zu wiegen; zu den kleineren magst du weniger schwere Hämmer nehmen, für die Granitur endlich nur einen ganz leichten.

Ist das Gepräge in Pila und Torsello vertieft hergestellt, so feile ringsum so viel von dem nun überflüssigen Rand derselben ab, bis du die Granitur genau berührst. Dann bleibt nur noch das Härten des Stahles. Dieses geschieht, nachdem man denselben bis zu einem gewissen Grade, weder zu schwach, noch zu stark, glühend gemacht hat. Um den rauhen Anflug, der sich beim Ablöschen auf dem Stempel bildet und einer schönen Prägung hinderlich wäre, zu entfernen, scheuert man Pila und Porsello auf einem mit Hammerschlag bestreueten Brette, wodurch sie, und somit auch später die geprägten Münzen glänzend glatt werden. Die Vertiefungen polirt man besonders durch Reiben mit Hammerschlag und einem fein zugespitzten Stücke Kork. Danach kann mit den nunmehr vollendeten Stempeln zum Ausprägen der Münzen geschritten werden.

Der Grund dafür, dass den Alten ihre Münzen nie recht gut gelangen, lag darin, dass sie die Stempel dazu mit Goldschmiedswerkzeugen, als Meisselchen und Grabsticheln direct in den Stahl eingruben; wobei dann die grösste Schwierigkeit darin lag, dass die Münzanstalten viele Stempel derselben Art brauchten. Um nur ein Beispiel aus neuerer Zeit anzuführen, hatte ich gelegentlich der Münzen für Papst Clemens an einem Tage wohl an 30 solche Stücke von Pila und Torsello herzustellen, und vermochte dies auch, während ich nach dem Verfahren der Alten nicht einmal zwei in einem ganzen Tag hätte fertig bringen können. Die Alten waren daher genöthigt, stets eine Menge Stempelschneider zur Zeit zu unterhalten, welche, auch wenn sie gewollt hätten, nie gute Arbeit liefern konnten, da ihnen der besprochene Kunstgriff stets unbekannt blieb.

XV.

Von den Medaillen.

Ihre Medaillen aber arbeiteten die Alten im höchsten Grade vortrefflich. Nachdem wir ihr Verfahren dabei besprochen haben werden,

will ich über den Weg berichten, den wir Neueren einschlugen. Es scheint, dass in jener Zeit, als die Medailleurkunst in Aegypten, Griechenland und Rom zu blühen begann, die Kaiser auf der einen Seite der Medaille ihr Bildniss, auf der anderen irgend eine Anspielung auf ihre ruhmwürdigen Thaten darstellen liessen. Wir Männer der Kunst gehen in unseren Schlüssen noch einen Schritt weiter und sehen, dass die grosse Menge von Medaillen auf ein und denselben Kaiser von vielen verschiedenen Meistern verfertigt worden ist. Denn bei der Wahl eines neuen Kaisers fertigte jeglicher Meister der Medailleurkunst im ganzen Reich, besonders aber in der Residenz, eine Medaille an mit dem Kopf des Kaisers und einer der Tugenden des Herrschers würdigen Kehrseite. Alle diese Arbeiten wurden dann dem Kaiser und seinen Räthen vorgelegt, welche dem Meister, welchen sie für den besten erkannten, das Münzamt übertrugen.

Wenden wir uns jedoch zur Anfertigung der Medaillen. Der Meister muss Kopf- und Kehrseite zuerst in weissem Wachs in passendem Relief und genau der künftigen Medaille an Grösse gleich modelliren. Wir erkennen, dass so auch die Alten verfuhren. Das Modellirwachs hat aus reinem, weissem Wachs, halb soviel Bleiweiss und ein wenig klarem Terpentin zu bestehen. Je nach der Jahreszeit setzt man von letzterem hinzu, im Winter die Hälfte mehr als im Sommer. Mit hölzernen Spänchen wird dies Wachs auf einer Unterlage von Stein, Knochen oder schwarzem Glase bearbeitet, alsdann (und dies thaten die Alten wie die Neueren) in der Art, wie gelegentlich der Cardinalssiegel beschrieben wurde, in Gyps abgeformt. Die Eisen, welche nun zur Herstellung der Stempel genommen werden, heissen „tasselli“, weil sie eines wie das andere sind, während die der Münzen als von einander verschieden „pila“ und „torsello“ hiessen. Sie gleichen letzteren auch nicht, sondern bestehen beide aus einem viereckigen Stücke ausgesucht feinen Stahles. Diese werden, nachdem sie, wie oben beschrieben wurde, im Feuer weichgeglüht sind, mit feinen Schleifsteinen geglättet; worauf man mit den erwähnten unbeweglichen Zirkeln die Granitur und den Platz der Inschrift darauf zeichnet. Mit der grössten Achtsamkeit wird nun dem Gypsmodell gemäss mit Meisseln und Garbsticheln in den Stein gegraben, indem man dabei sich so wenig als möglich der Stossmeissel bedient, weil sie durch Härtermachen des Stahles sein Wegnehmen mit dem Schneid-Eisen erschweren würden. Nach diesem Verfahren stellten die Alten mit grossem Fleiss und Geduld ihre Medaillen her, gruben auch die Inschriften mit Meisseln und Grabsticheln ein. Die Folge davon war, dass man auf keiner derselben schöne Buchstaben sieht. Dies genüge über die Weise der Alten.

Um die versprochene Ordnung auch hier zu befolgen, will ich, gütiger Leser, nachstehende Beispiele von meiner Hand anführen:

Für den Papst Clemens schnitt ich die Stempel einer Medaille mit zwei Kehrseiten. Auf der Vorderseite sah man den Kopf Seiner Heiligkeit. Auf der ersten Kehrseite war die Geschichte Moses abgebildet, dem Gott, als sein Volk in der Wüste Wassersnoth leidet, dadurch hilft, dass er seinem Bruder Aaron zeigt, er solle mit seinem Stab an einen Fels schlagen, aus welchem dann lebendiges Wasser sprang. Neben einer Menge Volks hatte ich eine reiche Ausstattung von Kameelen, Pferden und allerlei Thieren angebracht. Ein kleiner Spruch, in die Quere geschrieben, besagte: „Ut bibat populus." Die zweite Kehrseite stellte eine Friedensgöttin dar, in jugendlicher Schönheit, die mit einer Fackel einen Haufen Waffen verbrennt. Daneben im Hintergrunde sah man den Janustempel und davor die gefesselte Kriegswuth. Darauf bezog sich die Inschrift: „Clauduntur belli portae."

Die Stempel aller dieser Medaillen schlug ich nach dem bei den Münzen beschriebenen Verfahren mit ihren erhaben geschnittenen Punzen ein. Du erinnerst dich vielleicht, dass ich damals sagte, man müsse die Stempel nicht mit Grabsticheln und Meisseln bearbeiten; hier findet das Gegentheil statt. Die Stempel sind mit aller erdenklichen Sorgfalt zu überarbeiten. Beim Einschlagen der Punzen muss man den Stempel recht sicher in ein grosses Stück Blei befestigen. Bei den Münzstempeln haben Einige wohl ausgehöhlte Holzblöcke angewandt, dies reicht aber bei den Medaillen nicht aus, da sie viel tiefer ausgeschnitten sein müssen, um bei der Prägung auch ein höheres Relief zu erzeugen. Wie bei den Münzen, kannst du der besseren Beurtheilung wegen, während des Eingrabens von Zeit zu Zeit Abdrücke aus schwarzem Wachs nehmen. Vor dem Härten drücke ausserdem die Stempel in Blei ab, damit du dir einen Ueberblick über das Ganze verschaffst und etwaige Fehler noch zu verbessern vermagst. Bist du mit deinem Werk zufrieden, so härte es auf folgende Weise: Fasse das mit Sorgfalt zur richtiger Gluth erhitzte Werk mit einer Zange, tauche es plötzlich in einen Kübel mit Wasser und rühre beständig damit um, bis du kein Zischen mehr hörst. Darauf nimm es heraus und polire es mit gepulvertem Hammerschlag, wie ich dich bei den Münzen lehrte.

XVI.

Wie solche Medaillen geprägt werden.

Die Medaillen werden auf verschiedene Weisen geprägt. Das für eine derselben gebräuchliche Wort „Keilen" (coniare)kommt, wie ich gefunden habe, von einem Gebrauch bei der Art des Prägens, die es bezeichnet. Von ihr will ich zunächst reden, alsdann von der anderen, deren ich mich ausserdem bedient habe.

Behufs des Keilens pflegt man einen 4 Finger breiten, 2 F. dicken und 1/2 Elle langen eisernen Rahmen herzustellen, dessen innerer leerer Raum in die Quere gemessen genau der Breite der viereckigen Medaillenstempel entspricht, damit sie fest hineinpassen und sich beim Prägen nicht mit der Medaille verschieben können. Bevor man an das Ausprägen der Medaille geht, prägt man eine bleierne, gibt dieser die Grösse, welche sie später in edlem Metall haben soll, formt sie in Formerde, wie schon beschrieben wurde, ab und giesst sie in Gold, Silber oder Messing. Der Anguss und die Gusshaut werden mit der Feile weggenommen, die Spuren letzterer sauber durch Schaben verwischt. Diese Guss-Medaille legst du zwischen die beiden „tasselli“, welche nun, da die Medaille schon ein starkes Relief zeigt, durch das Prägen bei weitem weniger angegriffen werden, als sonst der Fall wäre. Hast du die Stempel in den Rahmen gesteckt und diesen aufrecht hingestellt, so schiebe sie an dessen eines Ende und nimm zwei eiserne Keile zur Hand, deren dünnes Ende wenigstens um die Hälfte schmäler als das Dicke ist und welche an Länge die Breite des Rahmens doppelt übertreffen. Diese Keile schiebe mit den Spitzen über- und gegeneinander in den oberhalb der Stempel im Rahmen freigebliebenen Raum und treibe bald diesen, bald jenen auf geschickte Weise ein, indem du deinen Gehülfen einen dicken Hammer gegen den Kopf des einen Keiles halten lässt, und selbst mit einem anderen auf den Kopf des zweiten schlägst. Dies geschieht nur vorläufig um das Verrücken von Medaille und Stempeln zu verhindern. Dann lege den Rahmen auf die Seite, stütze den Kopf des einen Keiles auf einen grossen Stein und schlage mit einem zweihändigen Hammer kräftig auf den Kopf des anderen. Dies Einkeilen wiederhole drei-, vier-mal oder öfter, indem du nach je zwei Schlägen den Rahmen umkehrst. Danach nimm die Medaille heraus. Ist sie von Messing, so hat sie vor dem Prägen weichgeglüht werden müssen, weil dies Metall an und für sich zu hart ist, um geprägt zu werden; dasselbe ist zwei- oder dreimal zu wiederholen, bis die Prägung gelungen ist. Hunderterlei kleine Kunstgriffe könnte ich noch aufzählen, will aber nicht zu weitschweifig sein in Erinnerung dessen, dass doch nur derjenige sie ohne grosse Mühen verstehen würde, welcher schon einige Kenntnisse von der Kunst besitzt. Soviel von der Prägart, die „Keilen“ heisst.

XVII.

Ein anderes Verfahren, Medaillen mit der Schraube zu prägen.

Man verfertigt einen eisernen Rahmen, der den oben beschriebenen um soviel an Länge übertrifft, dass er ausser den beiden „tasselli“ auch die bronzene Schraubenmutter beherbergen kann, in welcher sich

die eiserne Schraube auf und niederbewegt. Diese sei drei Finger stark und ihre Gänge viereckig, weil diese so mehr Kraft als in anderer Gestalt haben. Oben hat der eiserne Rahmen ein Loch zum Durchlassen der Schraube. Sind die Stempel mit dem zu prägenden Metall zwischen ihnen unter die Schraube gelegt, werden sie mit eisernen Keilen so befestigt, dass sie sich in keiner Weise verschieben können. Dann befestigt man den Rahmen in einen Einschnitt am oberen Ende eines wenigstens 2 Ellen hohen Holzblockes; er muss genau in den Einschnitt passen nnd mit starken eisernen Klammern am Block festgehalten werden. Um das dicke obere Ende der Schraube legt man einen starken Eisenring mit zwei durchlöcherten Ansätzen, in welche man eine wenigstens sechs Ellen lange Stange befestigt, mit deren Hülfe dann vier Männer die Schraube drehen. Kraft dieser Vorkehrung prägte ich mehr als hundert von den für Papst Clemens bestimmten Medaillen aus dem reinsten Messing ohne sie vorher, wie es beim Keilen nöthig war, gegossen zu haben. Ist auch das Prägen mit der Schraube kostspieliger, prägt es sich doch besser mit ihr; auch nützen sich die Stempel weniger ab. Die goldenen und silbernen Medaillen prägte ich stets ohne sie zuvor weich zu glühen. Im Grunde sind die Kosten auch nur scheinbar grösser, denn mit zwei Schraubendrehungen wirst du die Prägung der Medaille vollendet haben, während beim Keilen wohl hundert Schläge kaum ausgereicht hätten.

XVIII.

Wie Grosserie in Gold oder Silber gearbeitet wird.

Nachdem ich zuerst das von mir in Rom erlernte Verfahren besprochen habe, werde ich ein anderes, zu Paris gebräuchliches mittheilen. Dieses Paris halte ich überhaupt für die wunderbarste und betriebsamste Stadt der Welt. Ich arbeitete dort vier volle Jahre im Dienste des grossen Königs Franziscus, der mir Gelegenheit bot in allen genannten Kunstzweigen thätig zu sein, wie auch in der Sculptur, über die wir an ihrem Orte reden wollen.

XIX.

Wie das Gefäss begonnen wird.

Für die Anfertigung der verschiedenen Arten von silbernen Gefässen kann man so vielerlei Methoden befolgen, dass es Einen wirklich Wunder nimmt. Beginnen wir zunächst mit dem Guss des Silbers, um dann nach und nach alles Andere so deutlich wie möglich folgen zu lassen. Auf dreierlei Art kann man erreichen, dass das Silber,

ohne dabei aufgezehrt zu werden, in guten Fluss komme. Bei der ersten Art bedient man sich eines Blasbalges, um dessen Mündung man einen kleinen Ofen aus Mauersteinen aufbauet, der den Tiegel völlig umgibt und noch vier Finger hoch überragt. Der Tiegel wird innen und aussen mit Oel angestrichen, mit dem Silber gefüllt in den Ofen auf einige nur wenig glühende Kohlen gestellt, damit nicht gleich anfänglich zu starke Hitze den Tiegel zersprenge. Ist er rothglühend geworden, beginnt man alsobald das Gebläse arbeiten zu lassen. Auf geschickte Weise fährt man langsam mit dem Blasen fort, und nicht lange wird es dauern, bis das Silber flüssig ist wie Wasser. Siehst du dies, wirf eine Hand voll Weinstein darauf und nimm, während dieser das flüssige Silber schützend bedeckt, einen mit Oel getränkten, vier- oder fünffach zusammengeschlagenen Leinenlappen zur Hand um ihn über den Tiegel zu decken, sobald derselbe von den Kohlen freigemacht ist. Danach fasse den Tiegel mit einer Klammerzange, die so eingerichtet ist, dass sie ihn ganz umfasst, weil eine gewöhnliche Zange, wie sie bei eisernen Tiegeln gebräuchlich ist, diesen thönernen zerbrechen würde. Die Gussform muss unterdessen schon bereit stehen. Sie wird durch zwei der Grösse der zu giessenden Platte angemessene Eisenplatten gebildet, zwischen welche man vierkantige, eiserne Stäbe von der Dicke des kleines Fingers, oder nach Bedürfniss dicker und dünner, legt. Ringsum werden die Platten mit starken eisernen Kneifen, die fest mit dem Hammer aufgetrieben sind, aneinander gehalten. Sechs bis acht solcher Kneifen sind je nach der Grösse der Platten erforderlich. Der Zwischenraum zwischen den Platten rundum die Stäbe wird mit Erde bestrichen. Die so erhaltene Gussform erhitzt man, giesst ein wenig Oel hinein und stellt sie in ein Napf mit gelöschter Asche oder zwischen vier Mauersteine aufrecht hin, worauf das Silber eingegossen werden kann. Dies wäre die erste Art des Schmelzens.

XX.

Ein anderes, besseres Verfahren beim Schmelzen.

In Florenz befolgen die Goldschläger eine zweite Art des Schmelzens, welche sie wegen der Form des dabei gebräuchlichen Ofens „Schmelzen im Mörser“ nennen. Aus einen halben Finger dicken und einen Daumen breiten Bändern von reinem Eisen wird ein Ofen in cilindrischer Form von $1^1/_3$ Ellen Höhe geflochten, öfters auch kleiner oder grösser, jenachdem man wenig oder viel zu schmelzen hat. Unten daran werden halb so hohe Beine aus stärkeren Eisenstangen befestigt, als die waren, welche für den Ofen selbst dienten. Wo die Beine beginnen, bringt man im Ofen einen keinen Rost an, dessen Zwischen-

räume nicht mehr als $1^1/_2$ Fingerbreite betragen. Der Ofen selbst wird mit einer Kruste aus mit Scheerwolle vermischter Erde überzogen, wie sie bei den Glashütten zur Verwendung kommt. Auf den Rost legt man einen Ziegelstein und stellt auf diesen über ein wenig Asche, den mit so viel Silber gefüllten Tiegel, als dieser geschmolzen fassen kann. Nun füllt man den Ofen mit Kohlen, zündet diese an und überlässt sie sich selbst. Bald wird sich im Ofen ganz von selber ein starker Luftzug bilden, der die Kohlen in volle Gluth bringt. So wird das Silber besser als mit Anwendung des Blasbalges geschmolzen. Die hierbei gebräuchlichen Tiegel bestehen aus gutem Eisen, da thönerne zu häufig zerbrechen würden. Man gibt ihnen jedoch einen Ueberzug aus reinem Aschenbrei, den man innen und aussen einen halben Finger dick aufträgt und gut trocknen lässt, ehe man das Silber hinein legt. Einige nehmen statt des Aschenbreies mit Scheerwolle gemischte Erde, was gleichfalls vortrefflich dienen mag. Im Uebrigen verfährt man wie oben beschrieben ward.

XXI.

Ein dritter Ofen, den ich in der Engelsburg für das Einschmelzen des päpstlichen Schatzes herstellte.

Diese Art Oefen ist im höchsten Grad vorzüglich. Die Noth lehrte mich sie erfinden, als ich nicht das geringste zum Schmelzen Geeignete zur Hand hatte. Da ich mich in einem eingeschlossenen Orte befand, wo ich wohl oder übel meinen Verstand anstrengen musste, machte ich aus der Noth eine Tugend, brach die Mauersteine des Zimmers aus und bauete mit ihnen einen Ofen in Form eines Backofens, indem ich zwischen je zwei Steinen immer eine Fuge von zwei Fingern Breite frei liess. In der Höhe eines Palm brachte ich einen Rost aus Feuerschaufelgriffen und zerbrochenen Spiessen an und bauete darüber den Ofen noch $1^1/_4$ Palmen weiter auf, indem ich ihn nach oben zu immer enger werden liess. Zufällig fand ich einen in der Küche gebrauchten Rührlöffel. Da dieser hinreichend gross war, beschmierte ich ihn innen und aussen mit einem Brei von Asche und Erde, legte so viel Gold, als Platz fand, hinein und gab ihm sofort das volle Feuer, da er keine Gefahr lief zu zerspringen. Als die erste Portion geschmolzen war, füllte ich ihn nacheinander noch so oft an, dass ich im Ganzen wohl an hundert Pfund Gold darin schmolz. Dieses Verfahren kann ich als das beste und leichteste empfehlen. Man könnte meinen, es sei meine Pflicht gewesen, diesen Ofen abgezeichnet vorzuführen, doch glaube ich, dass auch ohne dies Jeder, der nur einige Kenntniss von der Kunst hat, meine Beschreibung so verstehen wird, als habe er die Zeichnung vor sich. So viel von den Oefen.

XXII.

Wie Gefässe, auch Figuren aus Gold oder Silber zu treiben sind, auch alles Sonstige, was zur „Grosserie“ genannten Kunst gehört.

Ist das Silber auf die beschriebene Weise gegossen, lässt man es, weil es so dichter wird, auch zwischen den Eisenplatten abkühlen. Von dem erkalteten schneidet man den Anguss und die Rauhigkeiten ringsum ab. Dann nimmt man ein $2^1/_2$ Finger breites, scharfgeschliffenes Schabmesser zur Hand und befestigt es an das untere Ende eines Stockes, der zwei vom Messer etwa $^1/_2$ Elle entfernte Querarme hat. Nun macht man die Platte glühend und befestigt sie mit Klammern oder Nägeln auf eine der zum Giessen gebrauchten Eisenplatten, worauf man sie in der Weise abschabt, dass man den Stock des Schabmessers gegen die Schulter stützt, die beiden Handhaben gleich den Armen eines Kreuzes anfasst und das Schabmesser mit starkem Druck über die Platte hinführt, bis diese von der Gusshaut völlig gesäubert ist. Ich will nicht unterlassen bei dieser Gelegenheit ein anderes Verfahren mitzutheilen: Als ich zu Paris mit den grössten und schwierigsten Arbeiten in getriebenem Silber, die sich überhaupt machen lassen, beschäftigt war, hatte ich viele Gehülfen in meinem Dienst; und wie diese gern von mir lernten, freuete es auch mich, etwas bei ihnen zu profitiren. Als sie mich die Silberplatten mit so trefflichem Fleiss abschaben sahen, schien dies Verfahren ihnen sicherlich ein lobenswerthes und taugliches; einer jedoch unter ihnen, ein braver Jüngling, auf den ich grosse Stücke hielt, machte mich bescheidentlich darauf aufmerksam, dass man zu Paris die Platten nicht auf solche Weise schabe; wenngleich mein Verfahren ihm ein vorzügliches scheine, würde es ihn doch verdriessen, so viel Zeit auf Dinge zu verschwenden, die man vermeiden könne. Ich erwiederte, auch mich würde eine Zeitersparniss freuen und gab ihm auf, ein Paar Gefässe, jedes 20 Pfund schwer, nach meinen Entwürfen anzufertigen. Vor meinen Augen goss nun der brave Jüngling sein Silber in obiger Weise zwischen Eisenplatten, schnitt den Anguss weg und ging sofort daran, ohne durch Schaben oder auf andere Art die Gusshaut zu entfernen, die Platte erst mit dem Hammer in die Ründung zu schlagen, dann mit schönster Fertigkeit das Gefäss zu treiben. Da diese Kunst zu Paris in der That mehr als irgendwo in der Welt betrieben wird, macht die grosse Uebung die Arbeiter so sicher, dass ich nicht glauben würde, so wundersame Dinge entständen unter ihren Händen, wenn ich es nicht selbst mit angesehen hätte. Als ich meinte der Grund für das Gelingen seines Verfahrens liege darin, dass man in Paris ungewöhnlich feines Silber verarbeite, erwiederte der Jüngling: er getraue

sich, dasselbe aus jeder weniger feinen Silberlegirung herzustellen. Wir machten den Versuch und fanden, dass man in Wahrheit das Silber ohne durch Schaben Zeit zu verlieren, sofort in beliebige Formen treiben könne, wenn man nur Acht gebe, dann und wann etliche Schüppchen, sobald sie sich zeigen, fortzunehmen.

Beschäftigen wir uns nun damit, wie man ein Gefäss in Eiform treibt. Wie ich immer gethan, will ich zuvor einige meiner Arbeiten als Beispiele beschreiben: Unter vielen anderen Gefässen verfertigte ich zu Rom zwei grosse in Eiform, jedes etwas über eine Elle hoch, mit enger Mündung und Handgriffen versehen; das eine für den Bischof Salamanca, einen Spanier, das andere für den Cardinal Cibo. Beide Gefässe waren aufs reichste mit Laubwerk und Thieren verziert. Sie sollten als Wasserbehälter auf dem Kredenztische der Cardinäle prangen. Viele ähnliche arbeitete ich auch für den König Franciscus, und da diese auf noch herrlichere Weise mit getriebenem Beiwerk geschmückt waren, soll mein folgender Bericht auf sie besonders Bezug haben. Auf folgende Weise also wird begonnen: Man nimmt die Platte, nachdem die Rauhigkeiten abgeschnitten, beide Flächen von der Gusshaut gesäubert, die Ecken etwas abgekantet sind, und beginnt, sie von der länglich viereckigen Form, in der sie gegossen wurde, in eine kreisförmige zu bringen. Zu diesem Zwecke legt man die mässig glühend gemachte Platte auf den Ambos und schlägt sie mit dem dünnen Hammerende kräftig von den Ecken aus nach der Mitte zu, so dass die Ecken nach innen getrieben die Platte in Kreuzesform erscheinen lassen. Dann treibt man wieder von innen nach aussen zu und bringt so, indem man die Platte wiederholt erhitzt, dieselbe mit der eines guten Arbeiters würdigen Sorgfalt in eine runde Form. Dabei zu berücksichtigen ist, dass der Durchmesser der Platte die Breite des Gefässkörpers um drei Finger zu übertreffen hat und die Platte in der Mitte so dick wie möglich bleiben muss. Um dies zu erreichen, nimmt man ein fingerdickes und sechs Finger langes, so lang wie möglich zugespitztes aber nicht stechendes Eisen und stellt es mit dem stumpfen Ende aufrecht auf den Ambos, worauf man die Silberplatte auf die Spitze legt und mit Geduld so lange hin und her passt, bis sie sich im Gleichgewicht erhält. Ist dies gelungen, lässt man einen Gehülfen mit dem dicken Ende des Hammers genau so auf die Platte schlagen, dass sich die Spitze jenes Eisens in die Unterseite derselben eindrückt. Es giebt wohl Meister, die sofort ohne dieses Hülfsmittel den richtigen Punkt zu treffen wussten, besonders bei kleinen Platten; bei grossen hingegen habe ich immer den beschriebenen Kunstgriff zu Hülfe genommen. Danach dreht man die Platte auf dem Ambos um und schlägt das Eisen im betreffenden Punkte tiefer ein. Mit dem Zirkel misst man nun die etwaige Abweichung der Platte von der Kreisform, welcher durch weiteres Glühen und Treiben mit dem Hammer abgeholfen wird. Dabei

achtet man stets darauf, den einmal gefundenen Mittelpunkt nicht zu verlieren. Nun erst treibt man die Platte zu solcher Grösse aus, dass ihr Durchmesser den des Gefässkörpers um drei Finger überragt, zieht mit dem Zirkel einen Kreis genau von der Grösse des Durchmessers und dann stets um eine halbe Fingerbreite kleiner werdende, concentrische Kreise bis zum Mittelpunkte hin. Darauf nimmt man eine Art Hammer, dessen dünnes Ende von der Stärke und geründeten Form einer fleischigen Fingerspitze, das andere noch einhalb mal so dick ist, und beginnt mit jenem dünnen Ende die Platte vom Mittelpunkt aus, nach Maassgabe der gezogenen Kreise in einer Schneckenlinie zu schlagen. Dabei schlägt man von Zeit zu Zeit den Mittelpunkt mit demselben Punzen wieder ein, glüht die Platte hin und wieder weich und fährt fort sie zu behämmern, bis sie sich in Form eines Hutkopfes oder Bechers wölbt. Diese Wölbung wird durch die Form des Gefässes bestimmt. Man gibt dabei stets Acht, den gedachten Punkt in der Mitte zu lassen und das Silber auf allen Seiten gleichmässig stark zu schlagen, damit es so regelmässig vertheilt bleibe. So geht es weiter bis die Vertiefung der Platte der Höhe des Modelles gleichkommt. Jetzt wird auf gewissen, der Form des Gefässes angepassten Ambosen, bald mit dem dünnen, bald mit dem dicken Hammerende weiter getrieben, auch wohl das leere Gefäss behämmert, bis es genau die Form des Vasenkörpers angenommen hat. Ist dies erreicht, wird mittelst ähnlicher, „Kuhzungen“ genannter Ambose auch der Rand des Gefässes zu passender Höhe gerade aufgerichtet, dann auf anderen, zweckmässig gebogenen verengert, dabei ein hie und da absplitterndes Schüppchen entfernt und so fortgefahren, bis der Hals die beabsichtigte Form zeigt.

Nach Vollendung der Form kannst du daran gehen, dein Gefäss mit flach erhabener Arbeit zu zieren, jenem ähnlich, dem schönsten unter vielen, welches ich für den König Franciscus anfertigte. Ich füllte dasselbe mit schwarzem Pech aus, dessen Bereitung uns schon bekannt ist. Dann vertheilte ich meinem Plan gemäss die Figuren, die Thiere und das Laubwerk auf dem Umfang des Gefässes, entwarf sie zuerst mit einem Stift aus polirtem Stahl, zeichnete sie dann aufs neue mit Feder und Tusche in aller Sauberkeit, die eine schöne Zeichnung erfordert. Darauf nahm ich die Punzen, fingerlange Eisen von Federkiels- bis zur doppelten Stärke. Sie sind verschiedentlich gestaltet; einige gleichen einem C in verschiedenen Grösseabstufungen; einige sind stärker, andere weniger gekrümmt, manche auch völlig gerade. Auch grössere, von Daumenstärke an in verschiedenen Dicken abnehmend muss man bereit haben, ebenso verschiedene zugespitzte in mehreren Abstufungen. Indem man diese Punzen mit einem drei bis vier Unzen schweren Hammer auf geschickte Weise einschlägt, profilirt man zunächst Alles, was man gezeichnet hat. Danach umgibt man das Gefäss rings mit schwachem Feuer, damit das Pech heraus-

schmelze, glüht es und siedet es weiss in einer Brühe mit gleichviel Weinstein und Salz. Nun kommen gewisse ambosartige Werkzeuge mit langen Hörnern zur Anwendung. Sie heissen „caccianfuori" (Heraustreiber), werden aus reinem Eisen theils lang, theils kurz, je nach dem vorliegenden Falle angefertigt. Ein solches wird in einen Schraubstock befestigt, das eine der Hörner, welches die Form und Grösse des kleinen Fingerendes hat, nach oben gekehrt in das Gefäss gesteckt und auf die Stellen gerichtet, welche herauszutreiben sind. Dann schlägt man ganz behutsam mit dem Hammer auf das andere Hörnchen des Heraustreibers, welches, in Schwingung versetzt, dem im Gefäss befindlichen den Schlag mittheilt. Auf diese Weise lässt sich überall das Silber um so viel, wie man für nöthig hält, nach aussen treiben. Ist dieses mit sämmtlichen Figuren, Thieren und Blättern geschehen, muss man das Gefäss aufs neue glühen, wieder mit Pech füllen und mit gewissen, den schon beschriebenen ähnlichen Punzen von aussen fortfahren. Der Unterschied liegt darin, dass ihre Enden verschiedene Formen haben, z. B. die einer grossen, mittleren oder kleinen Bohne. Uebrigens hat jeder Meister beim Ciseliren so seine eigenen Werkzeuge, nur darin stimmen sie sämmtlich überein, dass sie das Silber nicht schneiden, nur quetschen dürfen. Das Ausschmelzen des Peches und das Weichglühen kann nach Bedürfniss noch zwei oder dreimal wiederholt werden. Sind endlich mit behutsamer Führung der Punzen sämmtliche Zierrathen der Vollendung nahe gebracht, so schmilz das Pech zum letzten Mal heraus, glühe noch einmal, säubere das Gefäss und bilde daran aus Wachs jene hübschen Spielereien, die man an der Mündung und als Handhaben anzubringen pflegt, wie deine Zeichnung dich lehrt. Diese Wachszierrathen werden dann abgeformt um gegossen zu werden. Mit leichter Mühe werde ich dir deutlich machen, wie du dabei zu verfahren hast. Die einfachste Methode, welche ich stets befolgte, auch bei dem grossen Kessel des Königs, ist diese: Ich nahm von der Gusserde, welche die Geschützgiesser anwenden, trocknete und siebte sie und mischte sie recht sorgfältig mit Scheerwolle von feinem Tuch und ein wenig gesiebtem Kuhmist. Dann nahm ich Tripel, wie ihn die Juweliere beim Steinschleifen brauchen, pulverte ihn aufs beste, rührte ihn dick wie eine Malerfarbe an und bestrich damit die Wachszierrathen, nachdem ich diesen noch die nöthigen Guss- und Luftröhren, gleichfalls aus Wachs, angesetzt hatte. Letztere pflegte ich immer so anzulegen, dass sie unten entsprangen und in der Höhe der Eingussröhre endigten, abseit jedoch, damit das flüssige Silber sie nicht verstopfe. Die Tripelschicht liess ich trocknen und strich dann die beschriebene Formerde einen Messerrücken dick darüber, liess wieder trocknen und fuhr so fort, bis die Erdschicht die Dicke eines Fingers erreicht hatte. Durch Umwickelung mit Eisendraht wurde sie befestigt, über diesem dann noch von derselben, mit etwas mehr Scheerwolle gemischten Erde

eine, einen Messerrücken dicke Hülle aufgetragen. Nun näherte ich das Gefäss einem gelinden Feuer und schmolz, indem ich die Oeffnungen der wächsernen Gussröhren nach unten kehrte, das Wachs über einem Kesselchen heraus. Hierbei ist zu beachten, dass das Feuer ja nicht zu stark sei, weil es sonst leicht das Wachs in der Form verzehren und diese dadurch verderben könnte. War das Wachs herausgeschmolzen, löste ich die Form vom Gefässe ab, trocknete sie vollends aus und schloss die Oeffnung da, wo die Form am Gefäss gesessen hatte, mit derselben Formerde. Darauf umwickelte ich das Ganze noch einmal mit Eisendraht und schmierte wieder von jenem Brei darüber, wonach ich sie in einem kleinen Ofen aus Ziegelsteinen über einem Kohlenfeuer brannte. Das Brennen muss recht gründlich geschehen; man kann zu diesem Zweck die Form sofort der vollen Gluth aussetzen, was bei anderen Erdarten nicht möglich wäre. Indessen das Silber schmolz, stellte ich die Form in einen weiten, mit feuchtem Sand gefüllten Topf und befestigte sie darin, jedoch mit Berücksichtigung der hier nur geringen Wucht des Metalles, so wie dies bei den Geschützformen in ihren Gruben gebräuchlich ist. Als das Silber flüssig war, hielt ich dasselbe durch gestossenen Weinstein frisch, nahm einen drei bis vierfach zusammengeschlagenen, mit Oel getränkten Leinenlappen von der Grösse der Tiegelmündung, warf ihn über den auf dem Silber liegenden Weinstein und fasste den Tiegel rasch mit einer Klammerzange. Von dieser Zangenart muss man stets verschieden grosse, für jede Menge zu giessenden Silbers berechnete vorräthig haben; durch ihr Umarmen halten sie den Tiegel fest, ohne ihn zu beschädigen. Mit anderen Zangen könnte sich leicht ereignen, was mir öfter begegnete; nämlich, dass beim Giessen, als schon ein Theil des Silbers in die Form gelaufen war, der Tiegel brach und alle meine schönen Bemühungen zu Nichte wurden. Während des Eingiessens liess ich einen Gehülfen den Lappen mit einer Zange fest an das Silber drücken. Dadurch wird zweierlei Gutes bewirkt: erstlich das Silber heiss gehalten, sodann verhindert, dass Asche und Kohlenbrocken mit in die Form kommen.

Noch bitte ich zu beachten, dass wenn du Masken und ähnliche Dinge an deinem Gefässe anzubringen wünschest, dies folgendermaassen geschehen kann. Hast du sie aus Wachs gebildet, mit der Form umhüllt und nach dem Ausschmelzen vom Gefässe abgelöst, so drücke ihre Höhlung mit einer gleichmässigen Wachsschicht von Messerrückendicke oder mehr oder weniger, je nach der Stärke, welche die gegossene Maske haben soll, aus. Sind nun noch Gusscanal und Luftröhren aus Wachs darangefügt, letztere, wie oben beschrieben, am unteren Ende und von da in die Höhe zum Gussloch gewendet, so übertünche Alles mit der bekannten Formerde, kräftige es mit Eisendraht und giesse wie oben. Dasselbe Verfahren kannst du auch bei den Handhaben und dem Fuss des Gefässes einschlagen, wo das

Treiben mit dem Hammer nicht thunlich ist. Diese Theile bei grossen Gefässen stets durch den Guss herzustellen, rathe ich dir.

XXIII.

Ein anderes Verfahren mit Silber oder Gold für dergleichen Dinge.

Ein anderes Verfahren dergleichen Dinge zu giessen, welches ich selbst geprüft und gut befunden habe, ist folgendes: Man nimmt einen Theil gut gestossenen und gesiebten Formgyps und zwei Drittel soviel Ziegelsteinpulver, mischt beide Theile gut durcheinander, rührt sie mit reinem, kaltem Wasser zu einem Teig an, den man mit einem weichen Borstenpinsel auf das Wachsmodell streicht. Während letzteres nach und nach geschieht, fängt der Gyps schon an fest zu werden; deswegen kann man ihn bald mit einem passenden hölzernen Löffel sofort bis zu Fingersdicke auftragen. Ist der Gyps hart geworden, wird die Form mit dünnem, gut geglühtem Eisendraht kreuz und quer recht fest umwunden. Jetzt rührt man den Gyps und Ziegelgrus, die nicht durch das Sieb gingen, mit Wasser an und streicht ihn in Messerrückensdicke so auf die Form, dass der Eisendraht davon bedeckt wird. Je grösser die Form ist, desto dicker muss auch verhältnissmässig diese Schale sein. Wird der Arbeiter nicht gerade zur Eile angetrieben, lasse er den Gyps an der Sonne oder einem warmen Ort beim Rauchfang trocknen, bis alle Feuchtigkeit herausgezogen ist. Darauf nimmt er die Form und schmilzt bei gelindem Feuer, wie angegeben, das Wachs heraus, verstärkt das Feuer auf geschickte Weise bis die Form, ebenso wie mit der irdenen geschah, gebrannt ist. Dieses Verfahren ist gut und schnell zugleich.

XXIV.

Ein drittes Verfahren für ähnliche Dinge.

Bei diesem dritten Verfahren werden die Wachsmodelle in Stücke zerschnitten, diese bepulvert, abgeformt, die Formstücke in Formkasten befestigt, Alles genau wie angegeben. Ist die Form auf diese Weise mit möglichster Berücksichtigung der unterhöhlten Theile hergestellt, giesst man sie in Blei ab, säubert und überarbeitet letzteres sorgfältig, bildet endlich über diesem Bleimodell eine neue Form, in welche man das Silber giesst. Dieses Verfahren ist ein vorzügliches, weil der Meister erstlich das Bleimodell nach Wunsch feiner ausarbeiten, zweitens auch dasselbe, so oft er wünscht, wieder benutzen kann.

XXV.

Ueber die Figuren, welche überlebensgross aus Silber gearbeitet worden sind.

Das Folgende betrifft das Verfahren, wie Statuen aus Silber, von der Grösse eines lebenden Menschen oder grösser gearbeitet werden. Solche von $1^1/_2$ Ellen Höhe habe ich in Rom viele für den Altar von Sanct Peter anfertigen sehen; und obgleich auch die Herstellung in dieser geringen Grösse immer eine wundersame und schwierige Kunst bleibt, ist doch Vieles und trefflich Gelungenes in dieser Richtung gearbeitet worden. Wegen ihres geringen Umfanges lassen sich die kleinen Statuen, da sie im Feuer leicht zu handhaben sind, unschwer verlöthen; dazu kommt noch, dass sie aus dünneren Silberplatten als die grossen getrieben werden. Die Ausführung letzterer ist, obgleich das Verfahren eigentlich mit dem bei den kleinen übereinstimmt, mit so grossen Schwierigkeiten verknüpft, dass mir wenigstens niemals dergleichen zu Gesicht kamen, die des Anschauens werth gewesen wären. Meinem Versprechen getreu, überall Beispiele theils nach Werken Anderer, theils nach meinen eigenen zu geben, will ich hier Folgendes erzählen:

Als Kaiser Karl V. zu Zeiten König Franciscus I. durch Frankreich zog, weil die grossen Kriege, welche beide Herrscher gegeneinander geführt hatten, beendigt waren, gab der wundersame König dem Kaiser unter anderen Geschenken auch eine silberne Statue, $3^1/_2$ Ellen hoch, welche den Hercules mit zwei Säulen darstellte. Obwohl ich, wie schon gesagt, wegen der vielen Arbeiten, die zu Paris in diesem Fache ausgeführt werden, in keinem Theil der Welt den Hammer beim Treiben mit grösserer Sicherheit führen sah, gelang es trotzdem den besten Meistern nicht, jene Statue mit anmuthiger Schönheit kunstgerecht zu vollenden, und das deswegen, weil sie das Löthen nicht verstanden und genöthigt waren die Beine, Arme und den Kopf mit Silberdrath an den Rumpf zu nieten. Als der König wünschte zwölf silberne Statuen in jener Grösse anfertigen zu lassen, beklagte er mir gegenüber auf das lebhafteste, dass seine Meister ein solches Unternehmen nicht hatten durchführen können und fragte mich dann, ob ich mich dessen wohl getraue. Ich entgegnete, dass ich mich dessen wohl unterfange und ihn mit meiner Rede davon überzeugen werde. Nun begann ich dem grossen König die Sache zu erklären: „Es gibt verschiedene Methoden solche Werke auszuführen, und je nach der Sicherheit des Meisters bedient er sich derjenigen, die ihm am besten zusagt. Zuvörderst ist es nöthig ein Statue genau von der Grösse, welche die silberne haben soll, aus Thon zu modelliren. Diese wird dann mit Gyps in vielen einzelnen Stücken abgeformt, und zwar

folgenden: Die ganze Brust bis zur Hälfte der Rippen, dem Gurgelansatz und der Abzweigung der Beine bildet ein Stück; das nächste der Rücken von dem Anfang des Halses mit den Schultern bis herunter zu den Hinterbacken; dies sind die beiden Hauptstücke. Aehnlich werden Arme, Beine und der Kopf in je zwei Stücken abgeformt. Weil die Unterhöhlungen beim Abheben der Formstücke hinderlich wären, werden sie mit Wachs ausgefüllt. Sämmtliche so erhaltene Gypsformen werden einzeln in Bronze abgegossen. Dann bereitet der Meister die Silberplatten in der Grösse vor, die ihm thunlich scheint, und beginnt sie durch Anschlagen mit hölzernen Hämmern der Rundung des Bronzemodelles anzupassen. Nach mehrmaligem Weichglühen und Weiterhämmern wird ihm dies gelungen sein. Der geschickte Meister hilft noch mit einigen Hammerschlägen nach und sucht die Ränder von je zwei Platten einander zu nähern und so zwar, dass jeder Rand den anderen um zwei Messerrückenbreiten überragt. In diese Ränder schneidet er mit einer Scheere in Entfernungen von je zwei Fingerbreiten, Kerben, fügt die Einschnitte des einen Randes in die des anderen und schlägt sie vorsichtig mit einem Hammer fest zusammen, indem er, um eine feste Unterlage zu haben, einen runden Ambos darunter hält. Auf gleiche Weise wird mit allen Stücken verfahren, zuerst dem Rumpf; dann folgen die Beine und Arme, endlich das Haupt. Sind sämmtliche Theile aus ihren Hälften zusammengefügt, füllt man sie vor der Verlöthung mit Pech und führt sie mit Hammer und Punzen weiter aus, wie das Modell angibt." — Als ich dieses dem König auseinandergesetzt, sprach er, er habe Alles so klar begriffen, dass er sich fast getraue, selbst dergleichen zu unternehmen.

Ferner sagte ich S. Majestät, dass es noch eine andere Art gebe, welche ein seiner Künste recht sicherer Meister zur Anwendung bringen könne; obgleich sie sich beim Erzählen vielleicht schwieriger ausnehme, sei sie im Grunde doch leichter. So sprach ich; S. Majestät aber, als ein Freund trefflicher Kunst, sagte, jenes ersten Verfahrens sei er so sicher, dass er mir die Möglichkeit des zweiten in der That auch glaube. Dieses bestand aber in Folgendem: Nachdem ich das Silber vom König erhalten und die Platten auf die schon beschriebene Art gegossen hatte, entwarf ich mein Modell aus Thon genau in der Grösse, in welcher ich die Statue in Silber ausführen wollte; dann gab ich den Platten die nöthige Dicke und Grösse und arbeitete einzig und allein mit dem Hammer weiter, sicher geleitet durch meine Kunst. Ich schlug die Platten dann von der Vorder-, dann von der Rückseite, bald trieb ich heraus, bald hämmerte ich nieder, wie die Kunst es forderte. Dieses Verfahren ging mir sehr viel schneller von der Hand, als mit dem zuerst beschriebenen der Fall gewesen wäre. Die Hälften von Gliedmaassen, Rumpf und Haupt trieb ich sämmtlich aus einem Stück, als hätte ich es mit einem Gefäss zu thun. Als alle Theile in

die gehörige Form gebracht waren, fügte ich sie mittelst in einander geschobener Einkerbungen zusammen. Zum Verlöthen nahm ich Achtelloth, d. h. ein Loth, welches aus 1 Unze Silber und $^1/_8$ Unze Kupfer besteht. An dem grossen Blasbalg hatte ich zu diesem Ende Röhren angebracht, die den Wind von unten her in eine Schicht brennender Kohlen bliesen, auf welchen mein Werk lag. Als dieses mit den Kohlen zugleich rothglühend, feuerig wie Gold geworden war, setzte ich das Gebläse langsam in Thätigkeit und brachte das Loth in Fluss. Vom Borax habe ich nichts erwähnt, weil dies sich ja von selbst versteht, da ohne ihn überhaupt niemals gelöthet wird. Es kommt wohl vor, dass die Verlöthung an irgend einem Theile der Löthnaht nicht ausreicht und Loth und Borax nachzutragen sind. Um nicht genöthigt zu sein, das ganze grosse Stück abzukühlen, nahm ich, anstatt mit Wasser zu löschen, ein Talglicht und schüttete auf die damit eingeschmierte Stelle neues Loth und Borax. Auf diese Weise verlöthete ich alle Glieder einzeln für sich und legte dann, nachdem ich sie mit Pech gefüllt, mit den Punzen die vorletzte Hand ans Werk. Nun mussten noch die Stücke untereinander verlöthet werden, was eben die Schwierigkeit war, welche jene französischen Praktiker nicht hatten überwinden können. Ich bauete genau in der Mitte eines meiner Zimmer ein Gemäuer auf, von der Erde an eine Elle hoch, vier in die Länge, anderthalb in die Breite. Nachdem ich die Glieder an den Rumpf gepasst, vernietete ich sie nicht ohne grosse Mühe von drei zu drei Fingerbreiten mit Silberdraht, brachte Fünftelloth auf die Nähte und legte das Werk auf das Gemäuer über ein gutes Feuer. Zu diesem Fünftelloth kommt auf die Unze Silber $^1/_5$ Unze Kupfer; ich sage Kupfer, nicht Messing, weil ersteres sich besser ciseliren lässt, auch fester hält, obgleich es etwas schwerflüssiger ist. Diese letzteren Eigenschaften brauchte ich nicht zu fürchten, da ich mit $11^1/_2$ löthigem Silber zu thun hatte. In minder feinem lässt sich ein solches Unternehmen nicht wohl ausführen. Als mein Werk wie beschrieben auf den Kohlen lag, begann ich mit Beihülfe von vier jungen Leuten, das Feuer mit Wedeln und Handblasebälgen anzufachen. Sobald wir sahen, dass das Loth in Fluss kam, warfen wir nach und nach auf die Stellen wo es floss feuchte Asche. Mit Wasser hätten wir uns an den Stellen nicht zu helfen gewusst, wo das Loth noch nicht schmolz. Auf solche Weise fuhren wir fort und lötheten glücklich alle Theile an den Rumpf; ehe nur ein Stück hätte abkühlen können, kam sofort ein anderes an die Reihe. Mein Verfahren bewährte sich auf das vorzüglichste: Die ganze, fast vier Ellen hohe Statue wurde trefflich verlöthet aus dem Feuer gehoben, wieder mit Pech gefüllt und mit den bekannten Punzen zum letzten Mal überarbeitet. Dann stellte ich sie auf einen bronzenen Untersatz, der, etwas über $^2/_3$ Ellen hoch, mit hübsch ausgeführten Geschichtchen in vergoldetem Flachrelief ver-

ziert war. Die Statue stellte einen Jupiter dar, hielt in der Rechten den Blitz, in dem sich eine Fackel anbringen liess, in der Linken eine Kugel, welche die Welt bedeutete. Alle schmückende Zuthat an Kopf und Füssen war gut vergoldet. Dies Vergolden kostete uns ganz besondere Mühe. Obwohl ich schon gelehrt habe, wie Silbersachen weiss zu sieden sind, will ich doch nicht unterlassen noch Einiges hinzuzufügen, weil das Weisssieden eines so grossen Stückes noch aussergewöhnliche Schwierigkeiten mit sich brachte. Zu diesem Zweck begab ich mich in die Werkstatt eines Wollentuchfärbers und nahm einen seiner Kessel in Beschlag, der gross genug war, meine Figur ganz hineinzulegen, die, wie bekannt, gegen vier Ellen Höhe hatte und etwa 300 Pfund wog. Wir legten vier eiserne Stangen von vier Ellen Länge und vier noch grössere Pfähle von Kastanienholz zurecht. Nachdem von der Figur das Loth sauber abgeputzt, Alles geebnet und mit Bimstein polirt war, hoben wir sie mit Hülfe der vier Eisenstangen auf ein grosses Bett von Kohlen, die so auf der Erde aufgeschüttet waren, wie es die Grösse der Statue verlangte. Jedoch warteten wir mit diesem Auflegen, bis die Kohlen halbausgebrannt, also kraftlos waren. Dann beschütteten wir die Statue mittelst eiserner Schaufeln über und über mit glühenden Kohlen, eine wegen der entsetzlichen Glut, welche diese aushauchten, höchst mühselige Arbeit. Durch Ueberdecken und wieder Bloslegen, wo es uns nöthig schien, machten wir die ganze Figur gleichmässig erglühen, hoben sie sodann mit den Eisenstangen wieder ab und liessen sie abkühlen. Unterdessen bereiteten wir die Lauge aus Wasser, Weinstein und Salz. Als die Figur kalt geworden war, hoben wir sie mit den Holzstangen (denn mit Eisen darf die Lauge nicht in Berührung kommen) in den Kessel. Hierin ward sie nun hin und her gewendet und mit grossen Borstenpinseln abgescheuert, die denen, auch was Grösse betrifft, glichen, welche zum Weisstünchen der Mauern dienen. Als wir das Silber weiss geworden fanden, hoben wir die Stutue mit grösster Achtsamkeit und vieler Mühe aus dem Kessel und brachten sie in einen anderen mit frischem Wasser, worin sie von der Lauge gesäubert wurde. Danach trockneten wir sie mit grossem Fleisse ab und ordneten die Vergoldung jener Theile an, welchen eine solche bestimmt war. Obwohl das Vergolden dieser Statue so grosse Mühen kostete, wie man sich kaum vorstellen kann, will ich doch im Einzelnen hier nicht darauf eingehen, sondern das Vergolden nur im Ganzen behandeln. Solches ist eine schöne und wundersame Sache und wohl steht es einem trefflichen Meister an, auch dieses zu verstehen um den Leuten, welche dasselbe als Gewerbe treiben, die nöthigen Anweisungen geben zu können. In Frankreich und zu Rom kannte ich Manche, die sich mit nichts Anderem als dem Vergolden befassten. Grosse Künstler müssen das letztere niemals selbst vornehmen, weil das Quecksilber ein hef-

tiges Gift ist, welches die Menschen, die dasselbe hantieren, in wenigen Jahren aufzehrt.

XXVI.

Das Vergolden.

Um zu vergolden, nimmt man vom reinsten und gediegensten Golde, vierundzwanzig-karätigem, und schlägt es mit einem sauberen Hammer auf dem Ambos zur Dünne eines Blattes Schreibpapier aus. Das Blatt zerschneidet man mit einer scharfen Scheere in kleine Stückchen. Dann füllt man einen gänzlich ungebrauchten Tiegel von der Art, worin die Goldschmiede Silber und Gold schmelzen, mit so viel völlig reinem Quecksilber, wie der Menge des Goldes entspricht. Dies Verhältniss ist üblicherweise eine Unze auf das Gewicht eines Scudo, d. h. 1 Theil Gold auf 8 Theile Quecksilber, eher weniger von letzterem, als zuviel. In einer sauberen, irdenen oder hölzernen Schüssel mengt man zuerst das Quecksilber mit dem Golde, danach stellt man den Tiegel auf ein Feuer von glühenden, ausgebrannten Kohlen, ohne jedoch das Gebläse anzuwenden. Ist der Tiegel rothglühend, schüttet man das Gemenge von Quecksilber und Gold hinein, hält ihn wieder ins Feuer und fasst mit der Zange ein langes Stückchen glühender Kohle, um damit die Metalle innig zu mischen. Mit Hülfe des Auges und des Gefühles beim Umrühren wird man wahrnehmen, wann das Gold aufgelöst und mit dem Quecksilber verbunden ist. Dabei ist sehr darauf zu achten, durch schnelles Umrühren die Aufweichung zu beschleunigen; setzte man die Masse zu lange dem Feuer aus, würde das Amalgam zu dick werden; bei zu geringer Hitze im Gegentheil zu flüssig und das Gold sich nicht hinreichend vertheilen. Die grosse Fertigkeit, welche dies erfordert, kann nur durch Uebung erlernt werden. Ist dies Alles getreulich befolgt, entleert man das heisse, breiige Gemenge in ein Kesselchen oder anderes Gefäss, je nach der Menge des amalgirten Goldes. Dies Gefäss muss mit Wasser gefüllt sein, man wird es also beim Hineinschütten zischen hören. Zwei- oder dreimal wird das Amalgam noch mit reinem Wasser ausgewaschen, bis letzteres völlig klar bleibt. Nach diesem schreitet man auf folgende Weise zum Vergolden selbst:

Das Werk wird an den für die Vergoldung bestimmten Stellen auf beste polirt und gekratzbürstet. Die hierbei gebräuchliche Kratzbürste besteht aus Messingdraht von der Dicke eines Zwirnsfadens, den man in ein fingerdickes, nach Bedürfniss auch kleineres oder grösseres Bündel zusammenbindet und mit demselben Messing- oder Kupferdraht umschnürt. Obgleich die Kratzbürsten wohl von den Krämern verkauft werden, sind solche doch gewöhnlich nur in einer Grösse zu haben, so dass ein tüchtiger Mann, der Gutes leisten will,

die Kratzbürsten in verschiedener Grösse, wie er sie braucht, selbst zu binden am besten thut. Nach dem Abbürsten wird das Amalgam mit einem „avvivatoio“ aufgetragen, so heisst man nämlich eine kleine Ruthe aus Kupfer in einem hölzernen Griff, von der Dicke und Länge einer Tischgabel, oder den Umständen nach kleiner oder grösser. Mit diesem wird der goldhaltige Brei geduldig auf die zu vergoldende Stelle aufgetragen. Wohl haben Einige zuvor noch Quecksilber allein aufgeschmiert und dann erst das Amalgam eingerieben, doch ist dies nicht empfehlenswerth, weil zuviel Quecksilber dem Golde die schöne Farbe benimmt. Andere haben auch geglaubt, ihre Sache besser zu machen, indem sie das Gold zu wiederholten Malen auftrugen. Jch jedoch ordnete an, das gesammte Gold in einem Mal aufzutragen. Das Werk wird dann über einem gelinden Feuer so lange getrocknet, bis alles Quecksilber in Dampf davongegangen ist. Bemerkst du, dass irgendwo das Gold nicht gleichmässig vertheilt sei, kannst du sofort, während das Werk noch heiss ist, mit leichter Mühe so viel nachtragen, bis es gleichförmig und eben mit Gold bedeckt ist. Lass es dann von selbst abkühlen. Vergessen hab ich an seinem Orte zu erwähnen, dass man, wenn das Gold nicht haftet, die Ruthe mit dem Amalgam erst in die Lauge zum Weisssieden taucht, und wenn auch dies nicht hilft, die betreffende Stelle mit verrauchtem, also abgeschwächtem Scheidewasser betupft, was sicher helfen wird.

XXVII.

Recept, um Farben zum Färben des Vergoldeten anzufertigen. Erste Farbe.

Die erste Farbe ist für schwache Vergoldung bestimmt. Man nimmt je einen Theil Schwefel, Weinstein und Salz, die man abgesondert von einander gut pulvert, dazu noch einen halben Theil Curcuma, welche vier Theile gut gemischt werden. Dann reinigt und kratzbürstet man die vergoldeten Stellen wie oben beschrieben, bürstet sie noch einmal mittelst eines Borstenpinsels mit warmem Harn von Kindern, bis jeglicher Schmuz entfernt ist. Danach schüttet man obige Mischung in einen kupfernen Kessel oder eine irdene Schaale mit kochendem Wasser und taucht, nachdem man die Flüssigkeit mit einer Ruthe oder einem Reisigbündel gut umgerührt hat, das an einem Bindfaden schwebend gehaltene Werk hinein. Ein Ave Maria lang lässt man es darin und taucht es dann in kaltes, klares Wasser. Hat es noch nicht Farbe genug angenommen, wird es wiederholt in das Gefäss mit der siedenden Flüssigkeit getaucht, jedoch ja nicht zu lange darin gelassen, weil es sonst schwarz und die Vergoldung beschädigt würde.

Diese Goldfärbung ist die schwächste, die man anwendet; die Farbe kann nur einmal benutzt werden.

XXVIII.

Zweites Recept, um eine andere Farbe anzufertigen.

Nimm Röthel, Grünspan, Salpeter, Vitriol und Ammoniak; die Hälfte mehr vom Röthel als den übrigen Dingen; wiege jeden Theil richtig ab und zerstosse einen nach dem anderen auf's allerfeinste. Darauf rühre sie mit klarem Wasser an, indem du dabei stets fortfährst, sie im Wasser zu zerquetschen, bis sie innig mit einander verbunden sind. Schütte die breiige Flüssigkeit dann, weil sie sich später aufbläht, in ein grosses glasirtes Gefäss, am besten in eine gläserne Flasche und stöpsele diese zu. Um diese Farbe nun anzuwenden, muss die Vergoldung eine starke sein, weil das Werk sonst geschwärzt würde. Ist sie aber hinreichend, wird die Färbung auch die schönste werden. Mit einem Pinsel trägt man diese Farbe auf, so jedoch, dass sie nirgend das Silber berührt, welches sie schwärzen würde. Dann setzt man das Werk dem Feuer aus; dampft es stark, so steckt man es in reines Wasser. Allzusehr darf die Farbe nicht verdampfen, weil sie sonst das Gold zerfrässe statt es zu färben.

XXIX.

Ein drittes Verfahren, sehr starker Vergoldung eine Färbung zu geben.

Ganz wie oben gelehrt worden, beginnt man mit dem Klären und Vergolden des Werkes, lässt es indessen bei letzterer Operation nicht völlig eintrocknen, nur das Quecksilber sich eben verflüchtigen. Dann kläre es leicht ab und breite, während du es über einem Kohlenfeuer erhitzest, eine Art Wachs darüber aus, deren Anfertigung weiter unten gezeigt werden soll. Ist dieses geschehen, lass es abkühlen. Unterdessen richte ein passendes Feuer her und bringe dein Werk so hinein, dass das Wachs ohne Glühendwerden des Werkes verbrenne. So erhitzt, lösche das Werk in einer Lösung von Weinstein in Wasser ab, welche Flüssigkeit die Goldschmiede „Grommata" nennen. Lass es ein Ave Maria darin, säubere es in frischem Wasser mit einer Bürste und kläre es vollends. Ist die Vergoldung eine gute gewesen, wende danach noch die weiter unten beschriebene Farbe an. Zuvor jedoch will ich die Bereitung des schon erwähnten Wachses mittheilen.

XXX.

Wie das Wachs für die Vergoldung bereitet wird.

Nimm 5 Unzen neues Wachs, 1/2 U. Röthel, d. i. rothen Zeichenstift, 1/2 U. römischen Vitriol, mit Schwefel calcinirtes Kupfer (ferretto di Spagna) 3 Denar, d. i. das Gewicht eines Ducatens oder des achten Theiles einer Unze, 1/2 U. Grünspan, 3 Denare Borax. Alle diese Dinge mische, indem du sie mit dem Wachs zusammenschmilzst, und wende sie an, wie beschrieben. Wonach du dem Golde, wenn das Wachs wieder entfernt ist, folgende Farbe geben kannst.

XXXI.

Eine andere Farbe zu bereiten.

Nimm 1/2 Unze römischen Vitriol, 1/2 U. Salpeter, 6 Denare Ammoniak, 1/2 U. Grünspan. Pulvere Alles ohne Anwendung von Eisen auf einem Steine, zuerst den Ammoniak allein, alsdann Alles miteinander. Mische es nun in einem glasirten Töpfchen mit Wasser zu einer Sauce und bringe diese unter beständigem Umrühren mit einem Stücke Holz über das Feuer, wo sie so lange sieden muss, bis du zwei Vaterunser gesprochen hast. Alles mit Maass; zu starke Erhitzung würde schädlich sein. Lass die Sauce abkühlen und gebrauche sie wie folgt:

XXXII.

Wie diese Farbe angewendet wird.

Trockene dein Werk mit einem weissen Tuche ab und bestreiche es mit Hülfe von ein paar Federn überall mit der obigen Mischung, wie du es machtest als du dein Gold mit dem Grünspan färben wolltest. Dann bring es ins Feuer. Fängt es an zu trocknen und dampft stark, so lösche es, ehe es noch völlig abgedampft ist, in frischem Wasser ab. Säubere es und lass es noch einmal ein Ave Maria lang in der Weinsteinbrühe aufsieden. Putze es wieder mit Wasser ab und polire es, wo du willst. Diese letzte ist die schönste Vergoldung von prächtiger Färbung und ewiger Dauer.

XXXIII.

Wenn man das Silber an einigen Stellen weiss lassen will.

Nachdem du die Stellen, wo vergoldet werden soll, geputzt hast, rühre Mehlstaub, wie man ihn auf den Mauern und Gesimsen der

Mühlen einsammelt, mit Wasser zu einem Brei an und streiche diesen mit einem Haarpinsel ziemlich dick überall dahin, wo das Gold nicht haften soll, trockne endlich bei gelindem Feuer. Darauf kannst du sicher vergolden. Wo dieser Mehlbrei nicht angewendet wird, nimmt man Gyps in Stücken, wie es die Schuster brauchen, stösst dasselbe und rührt es mit Kleister oder besser Fischleim zu einem Brei an. Beide Sorten Leim müssen, damit sie nicht zu steif sind, reichlich mit Wasser gemischt sein. Um Nichts an der Genauigkeit fehlen zu lassen, bemerke ich noch, dass dieser Gyps vorzugsweise beim Weisslassen des Silbers in der Vergoldung und jener Mehlbrei bei dem Färben des Goldes Anwendung zu finden pflegt. Soviel wird zur Kenntniss dieser Dinge hinreichen. Obwohl das wahre Verständniss aller Kunst darauf beruht, dass man selber gut zu arbeiten versteht, bemerke ich doch noch einmal, dass das Vergolden Leuten überlassen bleiben muss, die kein anderes Gewerbe treiben, denn dies Geschäft ist, wie gesagt, ein äusserst gefährliches. Der Meister begnüge sich damit, das Verfahren zu kennen.

XXXIV.

Aetzwasser für Kupferplatten.

Zuerst will ich über die Flüssigkeit reden, mit welcher in eine Kupferplatte geätzt wird, ähnlich wie man solche mit dem Grabstichel sticht. Dies Aetzen ist ein leichtes und schönes Verfahren; das Wasser dazu wird folgendermaassen bereitet: Nimm $1/2$ Unze Sublimat, 1 U. Vitriol, $1/2$ U. Steinalaun, $1/2$ U. Grünspan und 6 Citronen, mit deren Saft du die obigen Dinge, nachdem sie gut gepulvert sind, mischest. Danach lasse die Flüssigkeit in einem glasirten Topf aufsieden, aber nur ein wenig, damit der Saft nicht eintrockne. Hast du keine Citronen, kann starker Essig dieselben Dienste thun. Hast du die Kupferplatte gut geglättet, so nimm gewöhnlichen Firniss, wie er zum Firnissen von Verzierungen an Degen und anderem Eisenwerk dient, und erhitze ihn mit ein wenig Wachs, bis er schmilzt. Dies geschieht, damit der Firniss nicht springe, wenn du darauf zeichnest. Er darf nicht zu sehr erhitzt sein, wenn du ihn auf die Kupferplatte ausbreitest. Hast du nun die Zeichnung hineingerissen, so mache zum Behuf des Aetzens einen Rand aus Wachs rund um dieselbe und giesse das Aetzwasser darüber. Hat es eine halbe Stunde lang darauf gestanden und noch nicht tief genug eingefressen, kannst du es noch einmal darüber giessen. Hernach säuberst du die Platte mit einem Schwamm. Das Zeichnen auf dem Firniss geschieht mit einer Nadel aus gehärtetem Stahl. Zuletzt wird der Firniss mit einem Schwamm und heissem Oel von der Platte abgewaschen, recht behutsam, damit das Geätzte nicht

angegriffen werde. Ganz auf dieselbe Weise wie mit gestochenen Platten, druckt man mit dieser geätzten auf Papier. Dies Verfahren lässt sich zwar mit grosser Leichtigkeit befolgen, dafür dauern die Platten aber auch um so viel kürzer als die mit dem Stichel eingegrabenen.

XXXV.

Wie Scheidewasser bereitet wird.

Das Scheidewasser wird folgendermaassen bereitet: Schütte 8 Pfund gebrannten Steinalaun, ebensoviel recht guten Salpeter und 4 Pfund römischen Vitriol mit ein wenig schon gebrauchtem Scheidewasser in den Distillirkolben. Um letzterem eine gute Hülle zu geben, mische gleiche Theile Pferdemist, Hammerschlag und Ziegelerde mit Eidotter und streiche diese Mischung so dick auf den Kolben, wie es der Ofen gestattet. Dann lass ein gelindes Feuer seine Wirkung thun.

XXXVI.

Wie der Königscement bereitet wird.

Schlage das Gold, welches du affiniren willst, dünn aus und schneide es in Stücke von der Grösse und Dicke eines Scudi. Zuweilen hat man auch die Goldscudi selbst direct zu 24 karätigem Golde affinirt; und dabei hatte der Cement solche Kraft, dass er die Beimengung vollständig aus dem Scudo zog, ohne seine Prägung zu verwischen. Man rührt, um den Cement zu bereiten, Tonnen-Weinstein und gestossene Ziegel zu einem Brei an. Dann bauet man einen runden Ofen auf, streicht den Cement in die Fugen zwischen die einzelnen Steine und legt zugleich die Goldstücke oder Scudi in den Cement, so dass er sie ganz umhüllt. Nachdem sie 24 Stunden lang dem Feuer ausgesetzt waren, werden sie 24 karätig geworden sein.

Beachte übrigens, gütiger Leser, dass, was ich mitgetheilt habe, nicht geschrieben ist für die, welche die Scheidekunst als Gewerbe erlernen wollen, dass meine Bereitung und Anwendung des Cementes auch nur für die Bedürfnisse der Goldschmiede berechnet ist. Als ich dem König von Frankreich einige goldene Figuren von einer halben Elle Höhe gearbeitet hatte, geschah es, dass sie, fast schon vollendet; beim Weichglühen einen Anflug von Blei erhielten, so dass sie beim Weiterarbeiten wie Glas zerbrochen wären, hätte ich sie nicht mit jenem Cementbrei überzogen und sechs Stunden lang erhitzt, wodurch sie von jener hässlichen Verunreinigung befreiet wurden.

Ende der Abhandlung über die Goldschmiedekunst.

UEBER

DIE SCULPTUR.

Ueber die Sculptur.

I.

Die Kunst des Bronzegusses.

Was ich schon bei anderer Gelegenheit gethan habe, soll auch hier wieder geschehen; ich will, damit der Leser meiner Schrift rechtes Vertrauen schenke, beispielsweise anführen, welche grossen Werke aus Bronze ich in der wundersamen Stadt Paris für den König Franciscus arbeitete. Zu den vollendeten dieser Werke gehört ein für eine Thür zu Fontainebleau bestimmtes Halbrund von ca. acht Ellen Länge. Ich bildete darauf eine weibliche Gestalt als Nymphe der Quelle ab; unter dem linken Arm hielt sie eine Vase, aus der Wasser zu fliessen schien, und legte den rechten auf das Haupt eines Hirsches, welches mit einem grossen Theil seines Halses freivorragte. Auf der einen Seite sah man etliche Bracken und Windhunde, auf der anderen einige Rehböckchen und Wildschweine. In den beiden Ecken über dem Halbrund hatte ich zwei Engelein, gleich Siegesgöttinnen mit Fackeln in den Händen, angebracht; ganz oben noch den Salamander, des Königs Wahlzeichen, mit reichen Blumen- und Fruchtgewinden; an den Pilastern der Thüre endlich zwei Satyrn. Nur der Guss letzterer unterblieb, war jedoch schon vorbereitet; der des Halbrundes wurde in mehreren Stücken ausgeführt, deren erstes und grösstes die Nymphe selbst war. Ihr Kopf ragte nebst einigen Theilen der Gliedmassen frei vor, während der übrige Körper sich in halbem Relief von der Fläche abhob. Behufs der Herstellung in Bronze bildete ich die Figur zunächst aus Thon in genau der Grösse, welche der ausgeführte Guss zeigen sollte; als sie durch Zusammentrocknen des Thones um einen Finger breit geschwunden war, überarbeitete ich sie noch einmal und brannte sie dann recht stark. Darauf überzog ich sie mit einer gleichmässigen Wachsschicht von weniger als Fingersdicke, setzte, wo ich es für nöthig hielt, noch etwas Wachs auf oder hob an anderen Stellen ein wenig von der ersten Wachshülle ab, bis ich die Statue mit grösstem Fleiss wieder auf ihren anfänglichen Umfang gebracht hatte. Nun pulverte ich gebranntes Hornmark von Hammeln. Solches gleicht

einem Schwamme, lässt sich leicht brennen und übertrifft an Güte alle anderen gebrannten Knochenarten. Gleichfalls pulverte ich halb so viel Tripel und ein Viertel Hammerschlag und mischte die drei Theile in einem Aufguss von Rinds- oder Pferdemist, den ich erhielt, indem ich letzteren in einem feinlöcherigen Siebe mit reinem Wasser übergoss. Dann band ich mir einen Pinsel aus Schweinsborsten so, dass das weichere, ausserhalb des Fleisches befindliche Ende der Borsten die Spitze des Pinsels bildete, und trug mit diesem in gleichmässiger Dicke den eben beschriebenen Brei über die Wachshülle der Figur auf, liess ihn trocknen und fuhr so fort, bis er eine Schicht von der Dicke eines Messerrückens bildete; worauf ich diese Schicht mit einer Hülle aus Formerde in der Dicke eines halben Fingers überzog und nachdem diese getrocknet war, mit einer zweiten, endlich mit einer dritten von Fingerdicke.

II.

Wie diese Formerde bereitet wird.

Die für diese Hüllen brauchbare Erde wird folgendermaassen bereitet: Man nimmt von der Erdart, deren sich die Geschützgiesser zum Formen bedienen. Diese wird an verschiedenen Orten gegraben, vorzugsweise aber nimmt man sie aus der Nähe der Flüsse, weil sie dort ein wenig sandig ist. Allzu sandig muss sie jedoch nicht sein, nur hinreichend mager; die fette, feine und weiche Thonerde dient nur bei kleinen Figuren, Vasen und Schüsseln und ist hier nicht anwendbar. Die für unseren Zweck passende Erde findet sich auch in gewissen Bergen und Grotten, besonders reichlich in der Umgegend von Rom, Florenz und Paris. Die von letzterer Stadt ist die beste, welche mir jemals zu Gesicht gekommen; im Allgemeinen übertrifft diejenige aus den Grotten an Güte die bei den Flüssen gegrabene. Für den Gebrauch wird sie, nachdem sie getrocknet worden, durch ein ziemlich weitmaschiges Sieb geschüttet, damit Steine, Wurzelfasern und Scherben ausgeschieden werden. Dann mischt man sie mit halb so viel Scheerwolle und beobachtet dabei als ein wundersames, sonst noch nie zur Anwendung gekommenes Kunstgeheimniss, folgendes Verfahren: Man benetze die mit Scheerwolle gemischte Erde mit Wasser und rühre den Brei, der die Consistenz des Brotteiges haben muss, recht sorgsam mit einem zwei Finger starken, eisernen Stabe um. Dann lasse man ihn wenigstens vier Monate hindurch faulen, je länger desto besser, bis durch die Verwesung der Scheerwolle die Erde weich und geschmeidig gleich einer Salbe wird. Denen, welche mein Kunstgeheimniss nicht kennen, würde sie nun zu fett vorkommen; diese besondere Art von Fettigkeit hindert jedoch durchaus nicht die Aufnahme des

Metalles, befördert sie im Gegentheil ungemein; auch hält die so bereitete Erde hundertmal fester zusammen als die, welche nicht gefault hat, wie ich selbst bei vielen schwierigen Güssen zu prüfen Gelegenheit fand. —

III.

Ein anderes Verfahren, lebensgrosse oder wenig grössere Figuren in Bronze zu giessen.

Modellire die Statue, welche du giessen willst, aus mit Scheerwolle gemischter, dann der Verwesung überlassener Erde und bringe dies Modell in allen Verhältnissen und Formen der schönen Vollendung, die du an dem ausgeführten Werke zu sehen wünschst, so nahe wie möglich. Die Kunst verlangt, dass, wenn du Gutes leisten willst, solches nicht nur am frischen, sondern auch am trockenen Modell der Fall sei. Zum Zweck des Abformens mit Gips wird letzterem nun ein Ueberzug von Maler-Staniol gegeben: Man schmilzt Wachs und Terpentin zu gleichen Theilen in einem Kessel und streicht das siedende Gemisch mit einem Borstenpinsel ganz behutsam auf das Modell, indem man dabei wohl Acht gibt, Muskeln, Adern, oder andere feine Einzelheiten nicht zu zerstören. Darüber lassen sich dann die Staniolblättchen aufs beste aufkleben. Sie bestehen aus äusserst dünngeschlagenem Zinn, wie es die Maler hin und wieder anwenden, z. B. wenn sie Waffen auf Leinwand malen. Nachdem die ganze Figur nun noch mit Oel gesalbt worden, lassen sich die Hohlformen mit Leichtigkeit darüber nehmen, während sie ohne den Staniolüberzug der Feuchtigkeit und Kraft des Gipses nur übel hätte widerstehen können. Ein grosser Vortheil bei diesem Verfahren liegt darin, dass nach vollendetem Bronzeguss viele Gehülfen und gute Gesellen nach Maassgabe des erhaltenen schönen Modelles beim Abputzen behülflich sein können. Haben sie das Modell nicht vor Augen, geht das Ueberarbeiten des Gusses zu des armen Meisters grossem Aerger viel langsamer und weniger gut von Statten. So nämlich ging es mir selber, als ich für den Herzog Cosmus den Perseus goss, den man noch auf der Piazza siehet. Dieser, als eine Figur von fünf Ellen Höhe, wurde nach dem zuerst beschriebenen Verfahren angefertigt, d. h. das um eine Fingersdicke geschwundene Thonmodell gebrannt und mit Wachs überzogen, ganz wie bei der Nymphe von Fontainebleau, dann in einem Stücke gegossen. Um ihn durch Herausnahme des Gusskernes leichter zu machen, hatte ich an den Hüften, Schultern und Beinen etliche Löcher gelassen, indem ich nach Vollendung der Wachshülle an den bestimmten Stellen so viel vom Wachs wieder abnahm, wie das Loch gross sein sollte. Nachdem ich dann das Wachs mit dem bei der Nymphe erwähnten Teig überstrichen,

zwei oder drei Thonschichten aufgetragen, die Form mit den später zu beschreibenden Eisenklammern befestigt hatte, goss ich hinein. Der Guss gehörte seiner Grösse wegen zu den schwierigsten, die je ausgeführt wurden. Da ich aber einmal begonnen habe, von dem Gusse kleinerer Figuren zu reden, will ich bei der Sache bleiben, um nicht zu viel durcheinander zu wirren, jedoch später nicht verfehlen auch über meinen Perseus ein wenig zu reden. —

Das Thonmodell ist zuerst noch mit einer Art Kleister zu bestreichen, wie ihn Schuster und Mützenmacher aus Mehlstaub kochen. Dann kann der Staniol nach und nach darauf geklebt, und ist dies geschehen, die Gypsform darüber genommen werden. Letzteres geschieht auf verschiedene Weise, die schönste aber, die mir vorgekommen ist, und deren ich mich meistens bedient habe, besteht darin, die Form thunlichst in mehrere Stücke zu zerlegen, deren Zahl und Lage sich nach den frei vom Rumpfe abstehenden Theilen, wie Armen, Beinen und dem Kopf richtet. Diese einzelnen Formstücke müssen mit grösster Sorgfalt hergestellt werden; während der Gyps noch weich ist, steckt man in jedes von ihnen einen doppelten Eisendraht, der um soviel aus der Masse vorragt, dass man daran, wie an einem Ringe, einen Bindfaden befestigen kann. Wenn der Gyps sich verhärtet hat, muss man versuchen, ob jedes einzelne Formstück sich gut abheben lässt, ohne dass die Feinheiten des Werkes beschädigt werden; ist dies der Fall, wird es wieder genau an seinen Platz gebracht und das nächste Formstück möglichst nahe am vorigen genommen, damit der Guss nicht durch leere Zwischenräume fehlerhaft ausfalle. So werden sämmtliche Formstücke zunächst von der einen Hälfte der Figur genommen, d. h. der Hälfte der Länge nach, von den Brüsten zu dem Nabel, den Hüften bis auf die Ferse hinab. Hierbei sind etwaige Unterhöhlungen wohl zu beachten, überhaupt die Formstücke so zu vertheilen, dass sie wieder zusammengefügt den Ueberguss eines zusammenhängenden, in einem Stücke abhebbaren Gypsmantels von zweier Finger Dicke gestatten. Bevor letzteres geschieht, muss man die aus den Gypsstücken vorstehenden Ringe von Eisendraht mit etwas Thon umgeben, so dass sie nachher beim Abheben der Hülle nicht hinderlich werden. Danach salbe man die Aussenfläche sämmtlicher Formstücke, welche die Gypshülle bekleiden soll, aufs beste mit Oel, damit diese sich, nach Erhärtung des Gypses leicht abheben lasse. Hat man einmal versucht, ob dies geht, bringt man die Stücke wieder an ihren Ort in dem Mantel und verfährt auf dieselbe Weise mit der zweiten, hinteren Hälfte der Figur. Die ganze, aus ihren zwei Hälften zusammengesetzte Figur wird alsdann mit starken Stricken in vielen Windungen von Kopf bis zu Fuss fest umwickelt, diese Stricke dann noch mit kleinen Holzknebeln fest angezogen, damit ja der Gyps sich nicht ziehe und schief werde. Aus diesem Grunde lässt man die Umschnürung so lange, bis der Gyps den

grössten Theil seiner Feuchtigkeit verloren hat. Findet man ihn trocken, so wickelt man die Stricke ab und öffnet die in diesem Falle aus zwei Hälften bestehende Form. Bei kleinen, höchstens lebensgrossen Figuren reicht solches wohl aus, die grösseren aber müssen durchaus in vier Stücke zerlegt werden, d. h. die beiden grossen Hälften jede wieder in zwei, eine von oben bis auf den Nabel herab, die andere von da bis hinunter. Diese Hälften müssen dann des festeren Zusammenhaltens wegen etwa zwei Fingerbreit übereinander vorgreifen. Nach allen beschriebenen Vorarbeiten öffnet man also die Hülle und legt sie rücklings so auf den Boden, dass die Höhlung nach oben sieht, nimmt alle über dem Modell genommenen Formstücke eines nach dem anderen aus ihren Höhlungen, entfernt die Erdklümpchen, welche die Eisenringe verdeckten, und durchbohrt die Gypshülle genau an allen Stellen, wo jene Erde einen Eindruck zurückgelassen hat. Dann bringt man die Formstücke wieder in ihre kastenartigen Vertiefungen zurück, befestigt an jedem Ringe ein Stückchen Bindfaden, zieht diesen durch das Loch der Hülle und befestigt ihn aussen mit einigen Holzspänchen. So verfährt man mit sämmtlichen Formenstücken und giesst, wenn sie die Hülle wieder völlig auskleiden, ein wenig feines Fett in ihre Höhlung, in welche alsdann eine Schicht Wachs, Thon oder Nudelteig (woher dies Verfahren auch das „Nudeln“ heisst) eingedrückt wird. Zu diesem Zwecke schneidet man in ein Stück Holz eine Höhlung von der Grösse der Handfläche und der Tiefe eines guten Messerrückens, auch mehr oder weniger tief, je nach der Stärke, welche man dem Gusse geben will. In diese Art von hölzerner Form füllt man den Teig, nimmt ihn dann heraus und drückt ihn so in die Hohlform aus Gyps, dass ein Stück das andere genau berührt. Ist auf diese Weise die Form von oben bis unten damit überzogen, legt man ihre Hälften nebeneinander auf den Boden und macht ein Gerüst aus Eisen, welches dadurch, dass man den Stangen die Krümmungen des Rumpfes und der Gliedmaassen des Modelles gibt, der Statue gleichsam als Gerippe dienen soll. Darüber trägt man dann nach und nach mageren, d. h. mit Scheerwolle gekneteten Thon auf, den man ab und an an der Luft oder am Feuer trocknen lässt, bis endlich das Gerüste die Hohlform vollständig ausfüllt, wovon man sich durch wiederholtes Aneinanderpassen derselben überzeugt. Berührt dieser Formkern überall die Nudelschicht, so wird er wieder herausgenommen, ringsum von oben bis unten mit feinem Eisendraht umwunden und so lange starker Hitze ausgesetzt, bis er gebrannt ist. Ist dies geschehen, bestreicht man ihn mit einem ganz feinen Brei aus mit Scheerwolle gemischter Erde, Ziegelpulver und gestossenen Knochen, worauf durch nochmaliges Erhitzen auch dieser Ueberzug gebrannt wird. Hat man dann nach Entfernung der Nudelschicht die Form innen mit dem allerfeinsten Speck dünn eingerieben, — und zwar mit erwärmtem, weil dieser besser in den Gyps einzieht —, sind dann auch die Eingussröhren

für das Wachs angebracht, so befestigt man mittelst einiger Eisenstangen, die man vom Gerüste des Kernes hat herausragen lassen, Hohlform und Kern wechselseitig der Art, dass sie sich gegen einander nicht verrücken können. Hat man die Hüllen recht fest mit einander verbunden, richtet man die Statue auf und bringt zum wenigsten noch vier Luftkanäle an; je mehr ihrer sind, desto sicherer wird die Füllung der Form mit Wachs vor sich gehen. Zwei der Luftkanäle werden an den Händen angebracht, zwei andere an den tiefsten Stellen der Füsse. Um sich diese Arbeit zu erleichtern, stellt man die Form auf eine erhöhete Unterlage, bohrt mit grosser Vorsicht ein Loch in schräger Richtung nach unten, ohne dass irgend Unreinigkeiten in das Innere der Form gelangen, steckt in das Loch Stücke Schilfrohr, die man mit Verständniss aufwärts biegt und, Rohr an Rohr, zu einer an der Statue emporsteigenden Röhre verbindet. Ist so bei sämmtlichen Luftkanälen verfahren, werden die Stellen wo zwei Rohrstücke sich aneinander fügen, wie auch die, wo das erste im Loche sitzt, mit etwas feuchtem Thon verschmiert, damit das Wachs keine Lücken zum Herausfliessen finde. Darauf kann man das Wachs heiss und gut geschmolzen einströmen lassen. Wenn nur alle Vorarbeiten, besonders die Anbringung der unteren Luftkanäle, richtig ausgeführt sind, wird die Form sich bei noch so schwieriger Haltung der Figur leicht füllen. Nachdem man die Form einen Tag lang, zur Sommerszeit zwei Tage sich hat abkühlen lassen, nimmt man die Banden mit grösster Sorgfalt ab und löst alle Fäden, welche die einzelnen Formstücke an ihre gemeinsame Gypshülle befestigen. Die erste Hälfte dieser wird nun leicht abzuheben sein, weil das Wachs sich während der zweitägigen Ruhe um wenigstens die Dicke eines Pferdehaars zusammengezogen hat. Ebenso entfernt man die zweite Hälfte der Hülle, und legt dann beide Theile so auf niedrige Böcke, dass man mit den Händen darunter greifen kann. Nun löst man von der Statue auch alle einzelnen Formenstücke, die vorhin durch Drahtringe und Bindfaden an der Hülle befestigt gewesen, eines nach dem anderen auf das sorgfältigste ab, putzt die Gussnähte sauber weg und überarbeitet die ganze Figur recht gründlich. Dabei lassen sich Einzelheiten und anmuthige Zuthaten noch mit leichter Mühe ansetzen. Danach sind sämmtliche Luftkanäle, die man für den Bronzeguss anzubringen beschlossen hat, aus Wachs anzufügen und zwar in schräg nach unten verlaufender Richtung; später, wenn der Thonüberzug erst aufgetragen ist, lassen sie sich leicht durch thönerne Röhren nach oben gebogen fortsetzen. Das Verfahren hierbei werde ich noch ausführlich beschreiben, sobald ich nur angegeben habe, wie die Thonüberzüge vom ersten bis zum letzten aufgestrichen werden, wie die Form armirt und das Wachs ausgeschmolzen wird. Hier will ich nur erwähnen, dass die Luftkanäle desswegen schräg nach unten verlaufen müssen, damit das Wachs besser ablaufen könne,

und die Form nicht durch andernfalls nöthiges Hin- und Herwenden leide und Gefahr laufe, zu zerbrechen. Von grösster Wichtigkeit ist, das Ausschmelzen des Wachses über gelindem Feuer recht geduldig vorzunehmen, damit es ja nicht im Innern der Form verbrenne. Scheint es abgelaufen, wird die gelinde Erwärmung doch noch eine Zeit lang fortgesetzt, bis man ganz sicher, dass alle Feuchtigkeit des Wachses ausgezogen ist. Dann setzt man die Form innerhalb einer, rund um sie in einem Abstand von drei Fingerbreiten aus übereinandergeschichteten Mauersteinen aufgebauten Umkleidung getrost einem heftigeren Feuer von weichem, d. h. Erlen- oder Buchenholz, auch Reisern, aus. Hartes Holz, wie das der Eiche, auch Kohlen sind zu vermeiden, weil ihre Gluth den Thon zusammensintern machen, zuletzt ganz verglasen würde. Nur wenige Erdarten, die bei Glashütten und Schmelzöfen Anwendung finden, können ohne Nachtheil so starker Gluth ausgesetzt werden. Seiner Zeit werden wir auch hierüber mit der gebührenden Sorgfalt reden, für den Augenblick aber dabei bleiben unsere Form für den Einguss der Bronze vorzubereiten:

Man grabe nahe beim Schmelzofen vor dem Ausflussloch des Metalles eine Grube noch um eine halbe Elle tiefer, als hinreichen würde, die ganze Form aufzunehmen; denn damit die Bronze das nöthige Gefäll habe, muss die Eingussröhre sich zum wenigsten eine viertel Elle hoch über den Kopf der Statue erheben. Auch der Breite nach ist der Grube ringsum eine halbe Elle mehr zu geben, als die Form an Raum brauchen würde. Ist letztere aus den Mauersteinen, worin sie gebrannt worden, entfernt, so umwinde man sie sorgsam mit einem hanfenen Tau, welches stark genug ist sie zu tragen, befestige einen Flaschenzug an einem Balken des Daches, ziehe das Tau hindurch und richte eine Haspel her von hinreichender Macht um damit die Form aufwinden zu können. Bei einer kleinen Statue von drei Ellen würde e i n e solche Winde ausreichen; meinen Perseus aber musste ich wegen der Grösse dieses Werkes mit zwei Winden in die Grube hinablassen, die beide noch mit mehr als 2000 Pfund belastet waren. Eigentlich könnte man eine kleine Statue auch ganz ohne Winde in die Grube setzen, doch ist die Anwendung einer solchen immer zu rathen, da man sonst leicht Gefahr liefe entweder den Kern zu verrücken oder die Hülle durch Stoss zu erschüttern. Man hebe also die Form mit einer Winde ganz, ganz langsam in die Höhe, leite sie schwebend bis über die Mündung der Grube und lasse mit gleicher Behutsamkeit die Winde ablaufen, bis die Form den Boden berührt. Ist sie nun aufrecht so hingestellt, dass die Gussröhre genau dem Ausflussloch gegenüber steht, müssen zunächst an die Mündung der Luftkanäle am unteren Theil der Statue gewisse Röhren von gebranntem Thon befestigt werden, wie man sich solcher zu Wasserröhren bedient. In Florenz fand ich sie in Menge fertig vor, so dass ich mit leichter

Mühe meinen Bedarf decken konnte; gebogener Röhren bediente ich mich an den unteren Theilen der Statue und überall da, wo die Luftkanäle schräg nach unten verlaufen, um diese Richtung mit der aufsteigenden zu verbinden. Die aus der Grube ausgegrabene Erde siebe man gut durch, mische sie mit gleichviel nicht zu weichem Sand und beginne die Grube damit auszufüllen. Es reicht hin, die Form mit dieser gemischten Erde nur $^1/_4$ Elle breit rings zu umschütten; für den übrigen Raum bis an die Grubenwände genügt die Erde ungesiebt, wie sie ausgegraben ist. Hat man die Erde $^1/_3$ Elle hoch aufgeschüttet, nehme man zwei hölzerne, 3 Ellen lange und unten $^1/_4$ Elle breite Schlägel und stampfe mit ihnen die Erde recht fest ein. Dabei ist genau Acht zu geben, die Form nicht zu erschüttern; es reicht hin sich ihr bis auf 4 Fingerbreiten zu nähern. Tritt man statt dessen die Erde mit den Füssen ein, muss man sich mit gleicher Vorsicht hüten, an der Form zu rütteln. Auf dieselbe Weise stampfe man fest, sobald wieder $^1/_3$ Elle aufgeschüttet ist. Bevor die Erde das obere Ende einer Luftröhre erreicht, wird ein neues Rohr darauf gesteckt und sofort die Verbindungsstelle mit ein wenig Werg umwickelt, welches verhindern soll, dass Erde in die Kanäle eindringe und ihre Luft auslassende Thätigkeit zum Nachtheil des Gusses hemme. So wird fortgefahren bis man auf gleichem Niveau mit dem Erdboden angelangt, die Grube also vollständig gefüllt ist; wonach man an die Herstellung des Weges gehen kann, den das Erz fliessen soll. Man vergesse nicht, zur selben Zeit, wo die Form in die Grube gelassen wird, auch den Schmelzofen zu füllen, und mit Beginn des Zuschüttens das Holz in Brand zu setzen, damit durch längeres Verbleiben in der feuchten Erde die Form nicht zu viel Feuchtigkeit an sich ziehe. Alle diese Dinge sind von solcher Wichtigkeit, dass man ihrer Nichtbeachtung nur zu häufig das Misslingen des Gusses zu verdanken hat.

Ist die Grube bis zur Höhe der Haupt-Eingussröhren gefüllt, indem dabei das nöthige Gefälle von dem Ausflussloche des Erzes berücksichtigt worden, werden sämmtliche, wie eben beschrieben in die Höhe geführten Luftkanäle, gleichfalls auch die Eingussröhre mit ein wenig Werg verstopft. Nun stelle man mit Aussparung der Röhrenöffnungen ein Pflaster aus Backsteinen her, welches genau bis an die Mündung der einen, oder wie es oft vorkommt, der mehreren Eingussröhren reicht. Alsdann müssen Steine von roher, nur getrockneter Erde bis zu einer Breite von drei Fingern, öder mehr gespalten werden, wie es der erfahrene Meister für das dem Erze nöthige Gefälle passend hält; welche Steine dann mittelst des mit Scheerwolle gemischten Thones anstatt des Kalkes über dem obigem Backsteinpflaster zu einer Rinne vermauert werden, die von der Wand des Ofens herab, rings um die Oeffnung läuft, in welche das Erz einströmen soll. Durch Ummauerung mit gebrannten oder gleichfalls rohen Backsteinen befestige

man nun behutsam die Rinne; die Höhe dieser Schutzmauer muss der letzterer gleichkommen, für die Breite genügt ein Backstein. Sind alle Fugen, aus denen das Metall hervordringen könnte, mit feuchter Erde anstatt mit Kalk verstrichen, so ersetze man die Wergpfropfen in den Eingussröhren durch leicht herausziehbare Stöpsel aus feuchtem Thon, weil sofort glühende Kohlen in die Rinne zu bringen, auch alles Frischgemauerte damit zu bedecken ist. Dies wird etliche Male wiederholt bis die Erde nicht nur gut ausgetrocknet, sondern auch gebrannt worden ist. Während nun das Metall im Ofen in Fluss kommt, blase man mit einem Blasbalg Asche und Kohlen, die dem flüssigen Erz den Weg versperren könnten, aus der Rinne, entferne die Wergpfropfen der Luftkanäle und die Thonstöpsel der Eingussröhren, lege noch 2 bis 3 Talglichte im Gewicht von nicht völlig einem Pfund in die Rinne und eile zum Ofen, um die Metallmischung mit einer neuen Zuthat von Zinn im Betrage von ca. $^1/_2$ pro Cent vom gewöhnlichen Verhältniss aufzufrischen. Ist dies in aller Eile geschehen und unterdessen das Feuer im Ofen beständig mit neuem Holz in Brand erhalten, so stosse man getrost das Gussloch mit einer Stange auf und lasse das flüssige Erz mit Maass herausströmen, indem man das Ende der Stange noch eine Weile in das Gussloch hält, bis eine gewisse Menge abgeflossen und die erste Wuth des Metalles gebändigt ist, die sonst leicht Ursache wäre, dass sich Wind in der Form verfinge. Ist der erste Drang gemässigt, kann die Stange entfernt werden und das Erz, bis der Ofen leer ist, auslaufen. Zu diesem Ende steht ein Mann an jeder der Ofenthüren und treibt das Erz mit den üblichen Kratzeisen zur Mündung hinaus. Das nach Füllung der Form noch abfliessende pflegt man durch Bewerfen mit der aus der Grube gegrabenen Erde zu hemmen. So wird nun endlich die Form gefüllt sein!

Nicht zu übersehen sind mancherlei schreckliche Zufälle, die beim Giessen häufig all' die unsäglichen Mühen der armen Meister zu Nichte machen; desswegen ist's gut sich bei Zeiten auf Kosten Anderer zu unterrichten. Die Erfahrungen der Meister im Geschützgiessen, welche oft beim Statuengusse zu Rathe gezogen werden, sind häufig nicht hinreichend, wenn sich solch schreckliche Zwischenfälle ereignen und die Unachtsamkeit dieser Leute wird oft genug Ursache des Misslingens. So wäre es mir beinahe beim Guss meines Perseus ergangen. Als ich bei einer der erwähnten Widerwärtigkeiten Geschützgiesser zu Rathe zog, fand ich sie so aller Einsicht bar, dass sie in ihrer Einfalt behaupteten: meine Form sei verdorben, es gebe keine Hülfe mehr, und das Dank der Unordnung, welche sich durch ihre eigene Schuld bei meinem Metall ereignet hatte! Die Statue war höher als fünf Ellen und hielt in schwieriger Stellung das Haupt der Medusa, durch deren Haar sich Schlangen wanden, mit der linken Hand hoch empor, während sie den rechten Arm in kühnem Schwung nach hinten ge-

worfen hatte; ihr linkes Bein war stark gebeugt — alles Umstände, welche den Guss sehr erschwerten. Sowohl der heisse Wunsch, sie zu überwinden, als auch der Gedanke, dies sei das erste grössere Werk, welches ich in meinem Vaterlande Italien, der wahren Schule dieser Kunst, arbeite, trieben mich zu noch mehr Eifer und Sorgfalt an, als ich schon vorher darauf verwandt hatte eine grosse Anzahl Luftröhren anzubringen, auch viele Eingussröhren, die sämmtlich von einer grossen ausgingen, die von der Höhe des Kopfes hinter der Figur bis zu beiden Fersen hinablief, nachdem sie unterwegs sich nach den Waden abgezweigt hatte; denn so lehrte es mich die Kunst und meine Erfahrung bei den grossen in Frankreich von mir verfertigten Werken. Da ich fast Alles mit eigener Hand herrichten musste, überfiel mich in Folge der Ueberanstrengung ein heftiges Fieber, das mich, nachdem ich etliche Stunden dagegen angekämpft hatte, aufs Bette warf. Bevor ich mich niederlegte, erklärte ich den anwesenden Meistern im Geschütz- und Statuenguss, was ich schon begonnen hatte, und das war leicht zu begreifen, weil schon die Hälfte der Form zugeschüttet und der grösste Theil der Arbeit damit überwunden war. In der Meinung, das Begonnene weiter zu verfolgen sei nicht gar zu schwierig, ging ich, unfähig mich ferner aufrecht zu erhalten, davon und legte mich ins Bett. Unterdessen machten die Männer sich an meinem Ofen zu schaffen, den ich gut eingerichtet und worin ich die Metallmischung schon so vorbereitet hatte, dass sie nicht mehr weit vom Flusse war. Wohl an sechs Stunden hätten Jene nach meiner Anweisung noch zu thun gehabt, um alle meine Befehle auszuführen, da ihnen die Sicherheit der Uebung abging und mein Verfahren ihnen von Allem abzuweichen schien, was ihnen jemals vorgekommen. Stattdessen belustigten sie sich der Art, dass sie die Unterhaltung des Feuers ausser Acht liessen und das Metall zu einem Kuchen gerann. Für solchen Uebelstand hatten sie nun nimmer eine Abhülfe gewusst, weil in dem rundgewölbten Ofen das Feuer bekanntlich von oben wirkt. Käme es von unten, liesse sich das starrgewordene Metall leicht wieder in Fluss bringen. Im vorliegenden Falle also wusste man weder aus noch ein. Als ich nun in meinem schrecklichen Fieber so auf dem Bette dalag, kam Einer, zu dem ich noch am meisten Vertrauen hatte, und sprach in seiner zarten Weise: „Fasset euch, Benvenuto, da der Ofen schlecht versorgt worden ist, hat sich ein Kuchen gebildet.“ Da wandte ich mich zu ihm, liess alle Gehülfen, auf die noch ein Verlass war, rufen und fragte, ob Niemand Abhülfe wisse? Diese trefflichen Männer kannten aber kein anderes Mittel, als den Ofen aufzubrechen, und während das geschehen wäre, meinten sie, würde meine Form, die schon sechs Ellen tief in der Erde steckte, sicherlich verdorben sein. Wollte ich auch die Erde ringsum abgraben, wäre zu bedenken, dass sie schon völlig festgestampft sei und bei der Menge von Eingussund

Luftröhren man schlechterdings nicht umhin könne, sie zu zerstören. Andere Hülfsmittel wüssten sie keine auf der Welt. Als diese böse Neuigkeit, meine ganze Ehre stehe auf dem Spiel, noch zu dem Uebel, welches mich schon plagte, hinzukam, fühlte ich den heftigsten Schmerz, den ein Mensch sich nur vorzustellen vermag. Aber es war keine Zeit sich Schmerzen hinzugeben, sofort schwang mein Geist sich wieder zu der Kraft der Begeisterung auf, die ein Mensch nicht durch Fleiss erlernen kann, sondern die angeboren wird. Wüthend sprang ich vom Lager und verscheuchte das Fieber mit den zornigen Worten, die ich den Meistern zurief: „Ihr, die ihr selbst Nichts zu machen gewusst und mir dazu noch meine ehrenhaften Bemühungen zu Nichte gemacht habt, gebet wenigstens Acht und bestrebet euch, mir zu helfen; denn, kraft dessen, was ich von der Kunst verstehe, verspreche ich das wieder zum Leben zu erwecken, was ihr schon für todt haltet, wenn nur das Uebel, welches mich quält, die Kräfte meines Körpers nicht unterdrückt.“ So scheltend lief ich mit ihnen in die Werkstatt und gab in einem Zuge Sechsen verschiedene Aufträge. Die Einen liess ich eine Klafter trockenen Eichenholzes herbeischleppen, das gegenüber, im Hause des Fleischers Capretta lag. Sobald die ersten Trachten herbeikamen, warf ich mehrere Stücke zugleich in den Ofen. Obgleich ich es schon einmal gesagt, will ich, weil es von grosser Wichtigkeit ist, doch hier noch wiederholen, dass zum Feuern in den Erzöfen nie anderes Holz als von Erlen, Weiden oder Tannen gebraucht wird. In diesem Falle aber nahm ich Eichenholz, weil ich der höchsten Hitze bedurfte. Mit seiner Hülfe begann das Metall auch bald, sich wieder zu regen. Zweien Anderen befahl ich von den Oeffnungen des Ofens aus mit langen Eisenstangen in das Metall zu stechen. Da es stürmte, der Regen in Strömen heruntergoss und Wind und Wasser in den Ofen drangen, halfen diese beiden Männer letzterem zugleich nach meiner Unterweisung ab. Zwei Andere wieder wies ich zum Löschen an, weil durch die gewaltige Gluth das Innere der Werkstatt Feuer gefangen hatte und einige grosse Holzfenster lichterloh brannten, so dass mich die Furcht befiel, das Feuer könne auch den Dachstuhl ergreifen. Mit den Uebrigen, die zahlreich genug waren, ging ich daran, die Rinne, welche das Metall durchströmen sollte, zu säubern, und alle Luftkanäle und Eingussröhren zu öffnen. Kaum hatten wir dies vollbracht, als ich, in Folge der schrecklichen Gluth, die Decke des Ofens sich heben und das Metall nach allen Richtungen sich ergiessen sah. Entsetzt standen Alle und staunten, dass es mir gelungen sei, den Kuchen wieder in Fluss zu bringen. Da die Kraft des Feuers den Zinnzusatz aufzehrte, hatte ich Befehl gegeben, die Legirung durch Zusatz eines grossen Barrens Zinn, welcher bereit lag, aufzufrischen. Als ich sah, dies sei nicht mehr möglich, weil das Metall schon floss und sich rings um den Ofen ausbreitete, befahl ich sofort Zweien, in mein Haus zu laufen und

meine sämmtlichen, zweihundert Pfund schweren Zinn-Schüsseln und Teller herbeizutragen. Einen Theil warf ich sofort hinein, liess einen Mann beide Gusszapfen aufstossen und warf dann etliche dünne Teller in das langsam durch die Rinne strömende Metall, und kraft der über die Maassen starken Hitze lief das Zinn auch in einem Zuge flüssig mit fort, so dass ich meine Form in kürzester Zeit sich füllen sah. Dass dabei alle Luftkanäle ihre Schuldigkeit thaten, schloss ich daraus, dass das Metall ohne zu schnauben oder Widerstand zu finden, glücklich einlief. Genau so viel Metall war von dem beizugeflossenen übrig geblieben, dass es die Form eben füllte und nicht um das geringste höher stieg. Als das geschehen war, dankte ich Gott, wandte mich zu meinen Leuten und sprach: „Sehet ihr nun, dass es für jedes Ding ein Mittel gibt"? Und so gross war trotz des Schmerzes meine Freude, dass ich keine Ermattung spürte, das Fieber mit Gotteshülfe plötzlich verschwand und ich fröhlich mit dem Haufen essen und trinken konnte, so dass jeder sich darob verwunderte.

Als ich in Frankreich in Diensten des Königs Franciscus ein Halbrund von über 6 Ellen Breite und mit Figuren, Thieren und anderen Dingen verziert, herstellte, hätte sich bald Aehnliches ereignet, und das wieder durch derer Schuld, die mir helfen wollten. Obgleich die Leute dort, weil in jener Provinz, besonders der Gegend von Lutezia, mehr Bronzesachen als in der ganzen übrigen Welt gegossen werden, in diesem Handwerk durch grosse Erfahrung sicher geworden sind, geschieht es dennoch, dass, wenn so ein Meister ein wenig vom einmal betretenen Wege abweichen soll, er, da ihm die Grundlage der wahren Kunst fehlt, bei jedem aussergewöhnlichen Ereigniss sich sofort für verloren hält und gründlich verzweifelt. So geschah es bei einem von der Begebenheit bei dem Perseus zwar abweichenden, doch gleich wichtigen Zwischenfall. Der Männer Verzweifelung machte mir zwar grossen Schmerz, ich gab aber schnell mit gewohnter Lebhaftigkeit die Mittel an, welche einen dem obigen ähnlichen Todten wieder ins Leben zurückriefen. Als jene alten Meister das sahen, segneten sie Tag und Stunde, wo sie mich kennen gelernt hatten, während ich, ihr Schüler, dabei im Stillen wohl erkannte, dass im Grunde der grösste Theil von dem abhänge, was ich bei ihnen selbst erlernt hatte. Wie ich mich dieser Erfahrungen selbst bedient habe, theile ich auch gern Alles wieder mit.

Kehren wir übrigens ein wenig zurück, um die begonnene Schilderung zu vollenden. Wir sind im Grunde ja auch nicht weit von unserer Aufgabe abgewichen, und leicht wird sich der Faden wieder aufnehmen lassen. Wir haben das Verfahren beim Formen und Giessen gezeigt und bei einer Statue von etwa drei Ellen bis ins Einzelne nachgewiesen; nun bleibt noch ein anderes Verfahren, welches obwohl leichter, doch weniger sicher, als das obige ist. Es besteht darin, den Gusskern der Statuen anstatt aus Thon, aus mit gebrannten Knochen und gepulverten

Ziegeln gemischtem Gyps herzustellen. Trifft es sich, dass der Gyps gerade von der rechten Sorte ist, so ist dies neue Verfahren ein leichteres, weil man anstatt die Ueberzüge einen nach dem anderen von Thon aufzutragen, den mit einer gleichen Menge der erwähnten Zuthaten zu einem Brei angerührten Gyps sofort über die in die Hohlform gedrückte Nudelschicht giessen und dort erhärten lassen kann. Dann nimmt man ihn aus der Höhlung, umwickelt den ganzen Kern fest mit Eisendraht, den man nachher wieder recht achtsam mit einem etwas flüssigeren Brei der obigen Mischung, verstreicht. Nun brennt man den Kern wie einen irdenen und übergiesst ihn innerhalb der Hohlform aus Gyps, ganz wie oben beschrieben, recht sorgfältig mit Wachs. Ist er herausgenommen, wird er überarbeitet, das System der Lufkanäle wie vorhin vertheilt und wie angegeben aus derselben Mischung eine erste Hülle über das Wachs gestrichen. Sobald diese $2^1/_2$ Fingerdicken erreicht hat, wird sie mit denselben 2 Finger breiten Eisenreifen befestigt, und diese Armatur aufs neue ganz mit dem Gyps überzogen. Darauf schliesst man die Form in einen ganz aus Ziegelsteinen aufgebauten Ofen ein, der so eingerichtet ist, dass das Wachs, wenn man die Form erhitzt, in einen in die Erde unter den Luftkanälen eingegrabenen Kessel fliessen kann. Nachdem das Wachs ausgezogen, verstärkt man das Feuer mit Holz und Kohlen, bis die Hülle der Statue gut gebrannt ist, wozu noch nicht einmal die Hälfte der Hitze nöthig ist, welche die Thon-Hülle verlangt. Wahr ist es jedoch, dass der Gyps in unserem Theile von Toscana sich durchaus nicht in so ausgezeichneter Weise zu dieser Verwendung eignet, wie der von Mantua und Mailand oder der aus Frankreich. Die Meinung, das zuletztbeschriebene Verfahren mit dem Gypse sei die wahre Art, hat einige tüchtige Jünglinge, die für den Herzog von Florenz arbeiteten, nicht nur ein Mal, sondern wiederholt irregeführt. Der nachsichtige Herzog hatte als wahrer Freund der Tüchtigkeit, Geduld mit ihnen; den jungen Männern aber gelang es darum nicht besser, weil sie stets bei ihrer Anwendung des Gypses verharrten. Man sieht daran, wie sehr es Noth thut, dass ein Meister der Etwas leisten will, zuförderst sich Kenntniss von den Erd- und Gypsarten, wie auch von den anderen Dingen, die zur Verarbeitung kommen, verschaffe. Thut er das nicht, wird ihm sein Werk nicht in ehrenhafter Weise gelingen. Da ich einmal davon rede, will ich noch anführen, dass die Kalkarten, die ich zu Rom, in Frankreich und anderwärts gesehen habe, um so besser werden und um so fester halten, je länger man sie gelöscht aufbewahrt; während unsere florentinischen sofort nach dem Löschen verwendet sein wollen. Werden sie das, sind sie die besten von der Welt, verlieren aber ihre vorzüglichen Eigenschaften durch das Stehen. —

IV.

Wie die Oefen zum Schmelzen der Bronze für Statuen- oder Geschützguss eingerichtet werden.

Die Schmelzöfen müssen den Eigenthümlichkeiten der Werke angepasst werden, welche der Meister gerade zu giessen hat. Da ich zu Beginn meines Buches versprach, ich wolle bei jeder Gelegenheit anführen, wie ich mich selbst bei den verschiedenen Künsten verhalten, will ich dies auch hier, gelegentlich der Oefen thun. Ich hatte für den König von Frankreich, wie schon erwähnt, eine grosse Thür aus Bronze zu giessen; zu welchem Zweck ich mir zu Paris in dem mir durch königliche Patente geschenkten Schlosse einen Ofen herrichtete. Diese Schenkungsurkunden nahm ich mit mir in meine Heimath, um dort zu zeigen, welch' grosse Schätze sich in der Fremde gewinnen lassen; wie gut es sei, wenn man in Italien gelernt habe, ins Ausland zu ziehen um davon nützliche und ehrenhafte Früchte zu ernten. Bei diesem Ofen verfuhr ich folgendermaassen: Innen betrug seine Breite drei florentinische Ellen, was auf ca. 9 im Umfang herauskommt. Die Höhe der Wölbung war dem Halbrund seiner Sohle gleich. Versuche, gütiger Leser, mich recht zu verstehen; denn da ich in Erinnerung wie oft ich Zeichnungen von Bauwerken gesehen, die man verändert oder verschlechtert hatte, hier keine solche geben will, muss ich mich darauf beschränken dir mit Worten zum Verständniss zu verhelfen. Es wird mir aber, hoffe ich, gelingen. Jene Sohle des Ofens, von der ich redete und auf welche die Metalle gelegt werden, muss ein bestimmtes Gefäll erhalten. Der Boden eines Ofens obiger Grösse muss eine Neigung von $^1/_6$ Elle und nach Art der Gassen in der Mitte eine Rinne haben, die geradenwegs zur Oeffnung herabläuft, der das Metall entströmen soll. Die beiden Flächen zu Seiten der Rinne steigen ganz sacht an bis zu $^1/_3$ Elle von den Thüren ab, durch welche das Metall eingebracht wird; dieses letzte Drittel kann ein um $^1/_{16}$ Elle stärkeres oder schwächeres Gefäll erhalten, je nachdem der Meister dem Ofengrund mehr oder minder Tiefe geben will. Da die dritte Thür, durch welche die Flamme einströmt, mit der Bronze direct nichts zu schaffen hat, pflegt man ihr nur einen kleinen Erddamm von drei Finger Höhe vorzulegen. Zur Pflasterung des Ofengrundes nimmt man eigens dazu angefertigte, nach jeder Richtung hin ca. $^1/_6$ Elle messende Backsteine, die aber an einem Ende ein wenig höher als am anderen sind. Durchaus erforderlich ist, sie aus feuerbeständiger Masse zu bereiten, als welche in meiner Vaterstadt Florenz eine gewisse weisse Erde gebräuchlich ist, welche zu den Glashüttenöfen dient und, wie man sagt, vom Monte Carlo kommt. In Frankreich hab' ich eine andere und bei weitem

bessere gefunden. Die Backsteine daselbst, von den Leuten „ciment“ genannt, haben bei obiger Dicke eine Länge von $^1/_4$ Elle und werden aus den zerstossenen Scherben der Tiegel bereitet, welche man dort in grosser Menge zum Schmelzen des Messings braucht. Jedoch muss der Meister sich stets den Materialien anzupassen wissen, die da sich vorfinden, wo er gerade zu arbeiten hat. Hast du nun die Steine aus feuerfester Erde bereitet, müssen sie, sobald sie gut trocken sind, mit einem eigens dazu verfertigten Beil fein zugehauen werden, damit sie so genau wie möglich aneinanderpassen. Dann mauert man sie nach und nach über einem, $^1/_2$ Elle über dem Erdboden erhabenen Unterbau aus Bruchsteinen zu einem Pflaster zusammen. Diese Bruchsteine müssen wenigstens $^1/_3$ Elle dick sein und aufs beste mit gewöhnlichem Kalk verkittet werden. Der Durchmesser des Unterbaues muss, für einen Ofen der erwähnten Grösse, denjenigen des Ofens im Lichten um $^2/_3$ Ellen übertreffen. Darüber werden dann, wie erwähnt, die Backsteine aufgemauert und zwar mit derselben feuerfesten Erde, aus der sie geformt sind. Man siebt und reinigt diese, und rührt sie zu einem Mörtel an, von dem aber so wenig wie nur irgend möglich zwischen die Fugen der Steine zu bringen ist. Letztere werden, damit sie völlig genau aneinander schliessen, vorher noch mit dem Schabeisen bearbeitet, endlich abgeschliffen. Wird, wie aus Fahrlässigkeit öfter vorkommt, zu viel Mörtel zwischen die Steine gestrichen, so bilden sich beim Eintrocknen in Folge der naturgemässen Zusammenziehung der Erde feine Risse, die, so unbedeutend sie auch scheinen mögen, doch über die Maassen verderblich wirken können. Denn die Gewalt des flüssigen Erzes ist eine so furchtbare, dass es in die kleinsten Spalten dringt und, wie ich selbst gesehen, das Oberste zu unterst kehren kann.

Nach Vollendung des Pflasters wird die Wölbung mit denselben Backsteinen auf dieselbe Weise in die Höhe gemauert. Man spart in ihr zwei, oben halbrunde, $^2/_3$ Ellen breite und $^3/_4$ Ellen hohe Oeffnungen zum Einbringen des Erzes aus; ebenso eine dritte, durch welche das Feuer einströmt, von $^2/_3$ Ellen Breite und 1 Elle Höhe. Diese grössere Höhe erhält das Feuerloch, damit die Flamme kräftig zu der Wölbung des Ofens hinauflodere, dann, von der Rundung der Decke zurückgebrochen, sich abwärts wende und mit gewaltiger Gluth das Metall in kurzer Zeit in Fluss bringe. Oben in der gewölbten Decke des Ofens werden vier Luftlöcher vertheilt. In dem Backsteine, welcher dem unteren Ende der Rinne gegenüber zu stehen kommt, bringt man ein, gleich jenen Luftlöchern zwei Finger weites Loch an, welches behutsam so gebohrt wird, dass der Stein nirgends verletzt werde; worauf man diesen in die Reihe der übrigen Steine einmauert und so weiter nach oben rückt, bis die Wölbung sich schliesst. Damit man mich nicht der Ungenauigkeit zeihe, will ich hinzusetzen, dass jenes Gussloch innen $^1/_2$ Finger breiter sein muss als aussen, und bevor man das Metall in den Ofen

bringt, mittelst eines, mit ein wenig zu Brei angerührter, gesiebter Asche umschmierten, eisernen Zapfens verschlossen wird. Alsdann nimmt man einen in jeder Richtung $^1/_2$ Elle grossen Bruchstein, bohrt mitten hindurch ein Loch, das am einen Ende genau von der Grösse des Loches im Backstein ist und sich von da nach aussen zu so erweitert, dass es an der anderen, vom Ofen abgewandten Fläche des Steines, sechsmal grösser geworden ist. Die eine Seite des Bruchsteines mauert man nun mit der obigen Erde fest an den besagten Backstein an; die Unterseite desselben aber mit gutem, gewöhnlichen Kalkmörtel auf den Unterbau des Ofens. Bruchsteine von derselben Grösse wie dieser erste, werden jetzt bis zur Höhe der Wölbung um den Ofen aufgebaut, jedoch in geradeaufsteigender Mauer, damit man die Wölbung, wenn sich mit ihr ein Unfall ereignet, ausbessern oder erneuen könne. Hat man den Ofen so mit einer Kreismauer umgürtet, so ist neben dem Feuerloch ein Heerd anzubringen, der nach zwei Richtungen $^2/_3$ Ellen im Lichten misst, und sich vom unteren Rande des Feuerloches an um 2 Ellen vertieft. Auf den Grund der Vertiefung legt man in einem Abstand von 3 Fingerbeiten von einander, 6 oder 7 Eisenstangen, die 2 Finger dick und dabei so lang sind, dass sie an jeder Seite 4 Finger breit den Durchmesser des Loches überragen; welche überstehende Enden auf Bruchsteine zu liegen kommen. Der Ofen, welcher jetzt über letzteren aufgemauert wird, muss ganz wie der Schmelzofen aus feuerbeständigen Backsteinen mit gleichem Mörtel bestehen, sich über den Erdboden bis zur Hälfte der Höhe des Feuerloches erheben, und sich dann um $^1/_8$ Elle verengern. In diese Oeffnung wird das Holz von oben her eingesteckt. Unter dem Heerdroste wird noch eine Grube ausgegraben, $1^1/_2$ Elle breit, 2 Ellen tief und 5 bis 6 lang in der Richtung, nach welcher der Wind durch den Rost in den Feuerheerd zum Schmelzofen hinstreichen soll. Man hat Acht zu geben, dass der Wind nur von einer Richtung einströme und die Grube der Länge nach durchblase. Weil sämmtliche Kohlen hineinfallen, wird diese Grube auch „braciaiuola“ genannt. Wie lange das Feuer unterhalten werden muss, lässt sich nicht genau bestimmen; die Arbeit mit der Form kann dem Meister 4 bis 6, und mehr Stunden zu schaffen machen. Unterdessen häufen sich die Kohlen vom verbrannten Holz unter dem Roste so hoch auf, dass sie dem Ofen den Zug benehmen. Daher ist es nöthig ihr Anwachsen zu beachten und folgendes Werkzeug bereit zu halten; nämlich ein $^1/_2$ Elle langes, $^1/_8$ breites Stück Eisen, an dessen Mitte eine 2 Finger starke, 2 Ellen lange, eiserne Stange gelöthet ist, deren Ende in eine Zwinge ausläuft, in welche man eine zum wenigsten 4 Ellen lange Holzstange stecken kann. Mit diesem Kratzeisen zieht man die angehäuften Kohlen von Zeit zu Zeit heraus. Bemerke noch, dass wenn der Ofen mit der erforderlichen Sorgfalt aufgebaut ist, er mit wenigstens zwei festen, eisernen Ketten rings umgürtet werden muss, die

eine rund um seinen Fuss, die andere $^1/_3$ Elle darüber. Je dicker und stärker sie sind, desto besser, denn dass die Gewalt des Feuers eine furchtbare ist, wird dir das Erlebniss beim Gusse meines Perseus gezeigt haben.

Die Mündung, durch welche das Holz in den Ofen gesteckt wird, muss bedeckt gehalten werden. Dem Deckel gibt man die Form einer Schaufel von der Grösse, dass sie die Oeffnung genau schliesst, und einen so langen Stiel, dass man sich nicht verbrennt, wenn man ihn, um Holz in den Ofen zu legen, handhaben muss. Selbstverständlich liegt, bevor alles so eben Beschriebene geschieht, das Metall schon drinnen im Ofen. Er wird auf dem Pflaster desselben so aufgeschichtet, dass durch die Zwischenräumen zwischen den einzelnen Stücken die Flammen leicht hin und her spielen können, was die Wirkung des Ofens sehr beschleunigt.

Beachte ferner, gütiger Leser, was ich gleichfalls an seinem Orte ausgelassen habe, dass nämlich der Ofen, wenn er vollendet, vor dem Einbringen des Metalles, durch vierundzwanzig Stunden lang darin unterhaltenes Feuer ausgetrocknet werden muss; widrigenfalls das Metall nicht gut in Fluss kommt, sondern gar erstarrt, ja, die aus der feuchten Erde sich entwickelnden Dämpfe ihm so hinderlich sind, dass du es durch Tage langes Heizen nicht in Fluss brächtest. So geschah mir in Paris. Ich hatte einen kleinen Ofen hergerichtet und verliess mich für das Uebrige auf einen achtzig Jahre alten, erfahrenen Mann, der dort in seinem Fach der tüchtigste war. Da er den Ofen vorher nicht gut ausgetrocknet hatte, entwickelten sich die Dämpfe gerade als das Schmelzen begann und das Feuer in höchster Gluth loderte. Wie der Greis sah, dass das Metall nimmer in Fluss kommen werde, entsetzte er sich so sehr, dass er in Folge der Anstrengungen, dieses Hinderniss zu besiegen, für todt hinfiel. Ich liess sofort einen grossen Krug trefflichen Weines holen, weil einestheils das Werk nicht die Gefahr wie mein Perseus lief, anderntheils, weil ich dem wunderbarsten König auf der Welt diente, bei dem der Erbärmlichkeit der Kosten, welche sie auch immer seien mochten, nicht nachgerechnet wurde. Ich schenkte dem weinenden alten Mann ein guten Becher voll ein und bat ihn freundlich, doch zu trinken: „Trinket, mein Vater; in diesen Ofen ist ein Teufel gefahren, der uns hindern will; lassen wir ihn zwei Tage darin, bis ihm die Zeit lang wird; dann wollen wir beide zusammen mit drei Stunden Feuer das Metall schmelzen, als sei es Butter.“ Der Greis trank; ich reichte ihm einige gute Bissen von Pasteten mit gepfeffertem Fleisch und liess ihn vier mal den Becher leeren. In Folge meiner Liebkosungen und des guten Weines sah ich ihn endlich vor Freude weinen, wie er es vorhin aus Schmerz gethan hatte. Als der bestimmte Tag gekommen war, hatte die Erde jene Dünste verloren und wir konnten in zwei Stunden an 1500 Pfund Metall giessen, mit

dem ich einen Theil, der noch am Halbrund mit der Nymphe fehlte, vollendete. Also, sage ich, muss man den Ofen gut ausbrennen, und an den Oeffnungen, durch die das Metall eingelegt wird, zwei Vorlagthüren aus Bruchstein anbringen, die jeder von zwei, 4 Finger von einander abstehenden, 1½ Finger breiten Löchern durchbohrt sind. Indem man in diese eine besonders dazu verfertigte eiserne Gabel steckt, kann man, so oft es Noth thut, die Vorsatzthüren abheben und wieder hinsetzen.

Nicht zu vergessen ist ferner, dass so oft man neues Metall in den Ofen legen will, dasselbe vorher auf den Vorsatzsteinen bis zum Rothglühen erhitzt werde. Wenn man es sofort hineinlegte, liefe man Gefahr, das schon darin befindliche wieder abzukühlen, was zur Bildung eines Kuchens, wie er oben erwähnt, beitragen könnte. Desswegen habe man also hierauf ganz besonders Acht.

Ich habe zu Paris jene Männer die wundersamsten Dinge von der Welt giessen und doch dabei in die grössten Fehler verfallen sehen. Das kommt daher, dass die Praxis wohl bis zu einem gewissen Punkte ausreicht, sobald aber ein aussergewöhnlicher Zwischenfall eintritt, nur das wahre Verständniss der Kunst helfen kann, jene tiefe Wissenschaft, die nichts mit der Uebung zu thun hat. Ich muss gestehen, dass ich 100,000 Pfund Metall mit solcher Leichtigkeit giessen sah, dass ich selbst darüber erstaunt war. Ein andermal aber geschah es, dass man beim Guss einen kleinen Fehler machte, der leicht hätte verbessert werden können. Ich war zugegen und schaute, ob sie sich wohl zu helfen wüssten, sah sie aber Alles liegen lassen und Werk und Mühen ohne weiteres aufgeben. Gern hätte ich ihnen beigestanden, aber ihre Anmaassung geht so weit, dass wenn sie mein Mittel nicht ins Werk zu setzen gewusst, sie mir sicher gern gesagt hätten, ich sei an dem ganzen Unheil Schuld. Ich hielt mich also still und lernte auf ihre Kosten. Damit sei, gütiger Leser, jetzt genug über die Schmelzöfen und den Erzguss geredet; wir wollen jetzt zu anderen Zweigen der Kunst übergehen. —

V.

Wie Statuen und andere Werke, auch unterschiedliche Thiere in Marmor und anderen Steinen ausgeführt werden.

Es gibt verschiedene Arten weissen Marmors; derjenigen Griechenland's, als der schönsten, will ich zuerst erwähnen. Ich kann wohl darüber mitsprechen, denn während meines zwanzigjährigen Aufenthalts in der wundersamen Stadt Rom, befliss ich mich nicht allein der Goldschmiedekunst, sondern hatte dabei auch stets den Wunsch einmal ein grösseres Werk in Marmor auszuführen und pflog Umgang

mit den besten der damals lebenden Bildhauer. Zu meinen nächsten Bekannten zählte unter Anderen unser grosser Florentiner Michelagnolo Buonarotti, der besser in Marmor gearbeitet hat, als irgend ein Mann, von dem wir Kunde haben. Auf die Gründe davon komme ich noch zurück.

Reden wir, wie wir begonnen haben, von der Beschaffenheit der Marmorarten. Ihrer habe ich fünf oder mehr unterschiedliche gesehen: die erste hat ein ganz grobes Korn, welches gewisse Glanzpunkte, einen dicht neben dem anderen, zeigt; sie ist, als die härteste, am schwierigsten zu bearbeiten und nur mit grosser Mühe lassen sich aus ihn ganz feine Einzelheiten herstellen, ohne dass das Eisen sie beschädige oder sprenge; sind sie aber wirklich gelungen, nehmen sie sich gar herrlich in diesem Marmor aus. Von dieser gröbsten Sorte an, habe ich bei anderen das Korn nach und nach feiner gefunden, durch wohl fünf Abstufungen bis zur feinsten Sorte, deren Farbe ein wenig in einen sanften Fleischton spielt. Sie ist die gleichförmigste, schönste und anmuthigste, die man verwenden kann.

VI.

Ueber die Carrarischen Marmorarten.

Auch von dem Carrarischen Marmor gibt es verschiedene Sorten, von denen einige grobkörnig, voll schwarzer Flecken und gewissermaassen mit Schmirgel untermengt sind. Diese lassen sich nur schwer bearbeiten, weil der Schmirgel in ihnen die eisernen Werkzeuge des Arbeiters anfrisst, dem unglücklicherweise solch gefleckter Marmor unter den Meissel kommt. Oft täuscht ein Marmorblock, dessen Rinde das Schönste verspricht und der drinnen nachher doch Fehler zeigt. In Carrara und den nahen Bergen gibt es viele Marmorbrüche, in denen unser grosser Michelagnolo sich längere Zeit in eigener Person aufhielt, um mit grosser Mühe einen Bruch auszuwählen, aus dem er allen Marmor zu den schönen Statuen brechen liess, die man von seiner Hand für Papst Clemens gearbeitet noch in der Sakristei von Sanct Lorenz sieht.

Da ich oben bei allen anderen Kunstzweigen etliche bemerkenswerthe Werke eigener Arbeit angeführt habe, will ich auch bei dieser edlen Kunst ein Gleiches thun. Weil ich die Sculptur für eine wundersame und schöne Kunst und doch zugleich für leichter als andere Künste hielt, dachte ich darauf ein Werk zu beginnen, welches recht schwierig und noch von keinem Menschen vollbracht sei. Ich wählte ein Marmor-Crucifix. Den Gekreuzigten stellte ich in Lebensgrösse und von schöner Gestalt an einem Kreuz von schwarzem Marmor dar, welcher gleichfalls von Carrara kommt und wegen seiner Härte und

Sprödigkeit ungemein schwierig zu bearbeiten ist. Ich hatte dieses Werk für mein Grab bestimmt und entschuldigte mich für den Fall, dass es mir nicht völlig gelingen würde, dadurch, dass ich doch meinen guten Willen gezeigt hätte. So stark aber war mein Wille, Tüchtiges zu leisten, dass er im Bunde mit meinen grossen Vorstudien alle Schwierigkeiten überwand und ich alle Welt völlig befriedigte. Somit wird auch dies eine Werk als Beispiel für die Sculptur sicher genügen, wiewohl ich noch manche andere meiner Arbeiten anführen könnte.

Die Kunst verlangt, dass der Künstler, der eine Figur in Marmor ausführen will, zuerst ein kleines Modell von wenigstens zwei Palmen Höhe entwerfe, in welchem er die gegebene Haltung des nackten oder bekleideten Körpers mit feinem Gefühl darstellt. Dann muss er ein zweites Modell von der Grösse anfertigen, welche der Marmor haben soll. Will er, dass ihm das Werk recht gelinge, hat er das zweite Modell noch sorgfältiger als das erste auszuführen. Treibt ihn jedoch die kurze Zeit oder der Wille eines Herren, der das Werk bald zu besitzen wünscht, so wird es hinreichen das grosse Modell nur in allgemeinen Zügen zu entwerfen, weil das wenig Zeit erfordert und doch das Aushauen in Marmor schon sehr abkürzt. Obgleich manche tüchtige und entschlossene Männer sich sofort das kleine, besonders gut entworfene Modell zu Nutzen machten und in stolzer Zuversicht dem Marmor ohne Weiteres mit den Eisen zu Leibe gingen, konnte sie doch oft, wenn es ans Ende ging, sich bei weitem nicht so genügen, als wenn sie erst das grosse Modell ausgeführt hätten. Das hat man an unserem grossen Donatello und später an dem wunderbaren Michelagnolo gesehen, welcher auf beiderlei Weise thätig war. Wir wissen aber, dass er, als er seinem hohen Geiste mit den kleinen Modellen nicht genügen konnte, sich nachgiebig beflissen hat, seine Werke zuvor in der Grösse des Marmors zu modelliren, wie wir das mit eigenen Augen in der Sakristei von S. Lorenz gesehen haben. Ist der Künstler mit seinem grossen Modell zufrieden, so zeichnet er mit Kohle die Hauptansichten der Statue recht genau auf den Stein, weil er sich sonst nachher leicht verhauen könnte. Das beste Verfahren, welches auch Michelagnolo befolgt hat, besteht darin, sofort nach Aufzeichnung der Hauptansicht den Stein von derselben Fläche aus in der Art zu behauen, als wolle man eine Figur in Halbrelief herstellen, und so nach und nach die Statue herauszuschlagen. Die besten Eisen zu diesem aus dem Groben Hauen sind etliche Spitzmeissel deren eines Ende äusserst spitz, der Schaft aber wenigstens von der Stärke des kleinen Fingers ist. Mit diesen Spitzmeisseln nähert man sich um wenigstens eine halbe Fingerbreite der „penultima pelle“ (vorletzten Haut), wie es in der Kunstsprache heisst und greift dann zum Zahneisen, mit welchem das Werk fortgeführt wird, bis die Raspel an die Reihe kommt. Von dieser braucht man verschieden geformte, messerförmige und halbrunde, von

verschiedener Grösse, zwei Fingerdicke bis hinunter zu solchen von Federkielsdicke. Auch wendet man Steinbohrer an, wo irgend ein freistehender Theil an Gewandfalten oder Gliedmaassen in schwieriger Haltung zu unterhöhlen ist. Man braucht zwei Arten Steinbohrer: die eine wird mit Hülfe eines Riemens und durchlöcherten Handgriffes gedreht und bohrt die feinsten Einzelheiten an Haaren und Gewändern heraus; wo dieser nicht arbeiten kann, hilft die andere, „trapano a petto" genannt. Haben Meissel, Zahneisen, Feilen, Bohrer das ihrige gethan, so wird mit feinem weissem und gleichkörnigem Bimstein geglättet. Die in Marmorarbeit ungeübten mache ich noch darauf aufmerksam, dass sie getrost mit dem Meissel so weit wie möglich vorzudringen suchen, denn das Spitzeisen macht den Marmor nicht taub, sondern sprengt, wenn es nur nicht senkrecht aufgesetzt wird, ganz säuberlich, so viel man will, ab. Mit dem Zahneisen wird dann das Eckige fortgenommen, indem man damit, als wolle man zeichnen, über den Marmor hinfährt. Dies ist die wahre Art des Bildhauens, welche auch der grosse Michelagnolo befolgt hat. Manche gedachten es anders besser zu machen, indem sie kühnerweise ihre Figur bald von dieser, bald von jener Seite aus ins Runde zu bringen suchten. Sie meinten Zeit zu gewinnen, irrten sich aber hierin und brachten weniger Gutes zu Stande, da sie oft genug ihre Figuren nachträglich zu stücken hatten und manchmal auch dadurch bedeutenden Fehlern nicht abhelfen konnten, wie man das an vielen Werken der Männer sieht, denen es an der nöthigen Geduld und Genauigkeit gebrach. Gern hätte ich mich noch ausführlicher auf die Arbeit mit den stählernen Meisseln, Zahneisen, Bohrern und den eisernen Schlägeln eingelassen, finde dies aber überflüssig, da ich in Italien schreibe, einem Lande wo heutzutage Jedermann weiss, wie mit ihnen umgegangen wird. Wäre ich in Frankreich, würde ich noch über eine Steinart reden, die von schmutzigweisser Farbe, dabei aber äusserst leicht zu bearbeiten ist. Wenn ein solcher Stein aus dem Bruche kommt ist er so weich, dass die dortigen Meister und auch ich während meines Aufenthalts in Paris, ihn mit hölzernen Werkzeugen behauen konnten, in die sie etliche Einschnitte gemacht hatten und die man anwandte wie das Zahneisen; mit Spitzeisen und Zahneisen von allerlei Art wurde er dann überarbeitet. Im Laufe der Zeit nahm er aber, besonders nahe an der Oberfläche, eine Härte an, welche fast der des Marmors glich; während freilich seine Farbe nie das schöne Weiss des letzteren erreichte. Da die Alten sich höchlich an den schönen Künsten erfreueten, belohnten sie auch die Bildhauer so freigebig, dass diese fort und fort über die schwierigsten Arbeiten nachsannen. So bearbeiteten sie auch eine grünliche Steinart, die ich bei uns die Griechische habe nennen hören, und deren Härte der des Agates und Chalcedons gleichkommt. Ich kann mir nicht vorstellen, wie die Alten aus diesem harten Stoff so grosse

Statuen haben arbeiten können. Mit Schmirgel lässt er sich wohl auf der Bleischeibe zu Pflasterplatten schleifen, aber um die Möglichkeit ihn zu behauen uns zu erklären, bleibt nur die Annahme, dass die alten Meister ein Geheimniss besassen ihre Eisen so zu härten, wie es dieser Stein verlangte.

Auch aus anderen Steinarten, dem Serpentin und häufiger noch dem weicheren Porphyr habe ich zu Rom manche Statuen gesehen. Bis auf die neueste Zeit hat es Niemand gegeben, der dies Gestein hätte bearbeiten können, bis endlich zu unseren Tagen eines Fiesolaners, des Francesco del Tadda Scharfsinn ein passendes Verfahren auffand, indem er den Porphyr mit grösster Geduld mittelst gewisser, gleich Spitzmeisseln zugeschärfter Pinkhämmer und anderer auf besondere Art gehärteter Eisen bearbeitete. Dieser Meister hat manche Büsten in Porphyr ausgeführt und das so schön wie die Alten. Wäre er des Zeichnens kundiger gewesen, so hätte er auch sicher überlebensgrosse Statuen hergestellt; genug aber, dass er sich rühmen kann, der Erste unter den Neueren in dieser Kunst gewesen zu sein. Möchte dies Beispiel doch allen denen Muth machen, denen grosse Werke am Herzen liegen, Fürsten wie Künstlern!

Ferner haben wir eine Steinart, die Granit heisst. Er ist weicher als der Porphyr und kommt in zwei Sorten vor, dem rothen, der aus dem Orient stammt, und dem schwarz-weissen aus den Brüchen der Insel Elba. Aus letzterem besteht die Säule von S. Trinità, die von Rom nach Florenz gebracht ward. Obgleich der Granit dauerhaft und schön ist, hat man in unseren Tagen doch keine Statuen aus ihm gehauen.

Gewisser Gesteine muss ich noch erwähnen, die nahe bei Florenz, zu Fiesole, Settignano und an anderen Orten vorkommen. Unter ihnen gibt es eine sehr zarte Steinart von bläulicher Farbe, angenehm zu bearbeiten und anzuschauen; die Landeseinwohner nennen sie „pietra serena“. Weil man sie in Ueberfluss bricht, hat man grosse Säulen aus ihr gehauen, jedoch auch Figuren. Der Luft ausgesetzt, zeigt sie sich trotz ihres schönen Aussehens wenig dauerhaft. Eine andere Art, ein wirklicher Bruchstein, ist lohfarben. Sie ist leicht zu bearbeiten, hat für Figuren Verwendung gefunden und widersteht auf die Dauer allen Angriffen von Wind und Wetter. Ferner findet sich, obwohl seltener als die vorigen ein Gestein von gleichfalls brauner Farbe, das seinen Namen „pietra forte“, des schwierigen Behauens wegen in der That verdient. Aus ihm arbeitet man Figuren, Waffen, Masken und andere Zierrathe. Dieser drei Steinarten habe ich gedacht, weil man sie zu Figuren gebraucht hat; der Uebrigen, welche von vielerlei Art, aufs schönste marmorirt, hart und weich, im Florentinischen vorkommen, will ich nicht erwähnen, da sie in der Bildhauerei nicht zur Anwendung kommen.

VII.

Besprechung mittlerer und grosser Kolosse.

Da ich, geneigter Leser, dir versprochen habe, meinen Lehren durch die Autorität meiner eigenen Werke mehr Nachhalt zu verleihen, will ich hier gelegentlich einiger Arbeiten, welche schwieriger und wundersamer als alle vorhergegangenen sind, mir eine weitere Abschweifung gestatten, um meine Leser zu veranlassen, diese wichtige Sache recht in Betracht zu ziehen. Ich meine die Kolossalstatuen, deren ich zahlreiche gesehen habe, jedoch nur mittlerer Grösse, d. h. solche, welche die Lebensgrösse nur dreifach überragen. Von solchen habe ich manche aus alter und neuer Zeit gesehen, aber nur einen wirklich grossen Koloss. Diesen sah ich zu Rom; er war in viele Stücke zerbrochen; ich fand nur den Kopf, die Füsse mit einem Theil der Beine und andere Stücke seiner gewaltigen Gliedmaassen. Das aufrechtgestellte Haupt ohne Hals reichte mir bis an die Brustwarzen, was mehr als zwei und eine halbe Florentiner Elle macht, so dass ich danach die Höhe der ganzen Statue auf etwa zwanzig Ellen berechnete.

Während der Zeit, da ich in Frankreich so manche schon beschriebene Werke für den König König Franciscus anfertigte, entwarf ich, weil ich wusste, wie sehr dessen wunderbarer Geist an allen seltenen Tugenden Freude empfand und indem ich bedachte, dass dieser Zweig der Kunst für die damalige Zeit ein völlig neuer war, das Modell für eine Brunneneinfassung zu Fontana Beliò, was so viel als „Quelle schönen Wassers“ sagen will. In Mitten eines grossen Vierecks erhob sich ein Sockel von gleichfalls viereckiger Form vier Ellen hoch über das Wasser. Er war reich mit gefälligen Zierrathen ausgestattet, deren Motive der Quelle und dem königlichen Wahlspruch entnommen waren. Auf diesem Sockel stand eine Figur, die den Gott Mars vorstellte. Auf den vier Ecken der Brunneneinfassung hatte ich vier, den Gedanken des Königs angemessene Figuren angebracht. Als ich dem König das Modell vorlegte, waren die Maasse sehr verkleinert; im Grossen ausgeführt, würde die Hauptfigur ca. 40 Ellen Höhe erreicht haben, die Figuren auf den Ecken jedoch beträchtlich kleiner ausgefallen sein. Seine Majestät betrachtete dieses Modell lange mit grosser Zufriedenheit und fragte mich dann um den Sinn der ersten Figur. Ich sagte, sie stelle einen Kriegsgott dar, den ich Sr. Majestät

zueigne. Danach fragte sie mich auch nach den anderen: diese vier, sagte ich, bedeuteten die vier Haupttugenden, deren sich der König erfreue. Wie die Hauptfigur der Macht der Waffen, so entspräche die auf jener Ecke der Macht aller Wissenschaften; diese stelle die Sculptur, Malerei und Baukunst vor; die dritte solle die Tonkunst mit allerlei musikalischen Instrumenten abbilden; die vierte endlich bedeute die Freigebigkeit, eine Tugend, welche jene Künste hervorrufe und nähre. Diese, wisse ich, sei auch eine hervorragende Eigenschaft S. Majestät. Der König gab mir Befehl, sofort ans Werk zu gehen, und gehoben durch die freundlichste Aufmunterung und mit allen Hülfsmitteln reichlich versehen, begann ich sofort. Da es mir nicht möglich schien, jenes erste, mit grosser Sorgfalt ausgearbeitete kleine Modell sofort in die endliche Grösse zu übertragen und dabei die schönen Verhältnisse zu bewahren, die man hier im Kleinen an den Figuren erblickte, entschloss ich mich, es zunächst in drei Ellen Höhe, also der Grösse eines schlank gewachsenen Mannes, auszuführen. Das that ich und zwar machte ich das Modell aus Gyps, damit es so besser dem Angreifen beim häufigen Maassnehmen widerstehen könne. Nachdem das Gerippe von Eisen hergestellt, brachte ich sofort den Gyps darauf und vollendete dies Modell mit noch grösserem Eifer als das kleine. Bei dieser Gelegenheit muss ich dich, gütiger Leser, erinnern, dass alle guten Meister nach dem Leben arbeiten; dabei kommt es denn darauf an, mit gutem Geschmack das schöne Lebende zur Darstellung zu bringen, den schönsten unter den schönen Menschen zu erkennen, viele zu sehen, von jedem die schönsten Theile zu benutzen und mit feiner Auswahl daraus dein Werk zu componiren. Nur so können Werke geschaffen werden, denen man ansieht, dass ihre Meister die gute Manier kannten und sich mit Anmuth den Forderungen der Kunst zu fügen wussten. Solche Meister sind aber selten. Dank den grossen Hülfsmitteln, mit denen mich der König umgab, vermochte ich mein Modell von drei Ellen nicht nur zu meiner eigenen Zufriedenheit zu vollenden, sondern auch derjenigen aller Kenner, die es sahen. Wohl ist die Kunst eine unendliche und mit je grösserem Fleiss man arbeitet, um so mehr findet man selbst eher als andere Leute, wo das Werk noch etwas zu wünschen übrig lässt; da es aber gut ist, doch einmal die Hände vom Werk zu lassen, liess ich es genug sein und traf meine Vorkehrungen, um das Modell in richtigem Verhältniss zu vierzig Ellen Höhe anwachsen zu lassen. Dabei verfuhr ich folgendermaassen:

VIII.

Geheimniss, wie grosse Kolosse zu machen.

Zunächst theilte ich das drei Ellen hohe Modell in 40 gleiche Theile, die jeder einer Elle des grossen Modells entsprachen, und jeden der 40 Theile wieder in 24. Da ich mir aber nicht verhehlen konnte, dass Angesichts der Grösse, in welcher es ausgeführt werden sollte, dies gewöhnliche Verfahren allein nicht ausreichte, erfand ich kraft meiner grossen Studien ganz aus mir selber ein anderes völlig neues. Dieses will ich jetzt, freigebig wie ich bin, zum Besten Derer mittheilen, die Grosses zu leisten wünschen. Es besteht in Folgendem: ich nahm vier vierkantige Leisten, drei Finger breit und dick, völlig gerad, gut glatt gehobelt und genau von der Höhe meiner Figur. Diese befestigte ich senkrecht nach dem Loth, soweit vom Modell entfernt in die Erde, dass ein Mensch in den Kasten eintreten konnte, welchen eine Verschalung von geraden Brettern um diese vier Eckstangen bildete. Hinten war eine kleine Pforte zum Eintreten ausgespart. Ich nahm in Bezug auf diesen Kasten die Maasse und zeichnete mit deren Hülfe auf den Boden eines langen Saales ein Profil des Kolosses in der Grösse von 40 Ellen. Als mir dies auf das anmuthigste und genaueste gelang, ging ich daran, ein 3 Ellen hohes Gerippe gleichfalls nach Angabe des eingekasteten Modelles herzustellen. Ich zimmerte dasselbe ganz aus Holzstäben zusammen, die ich an einen geraden Pfahl fügte, der durch den linken Fuss ging, denn auf diesem ruhte die Statue. Ich nahm die Maasse für das Gerippe, indem ich den Abstand von der Kastenwand zur Oberfläche des Modelles maass und soviel hinzurechnete, als auf das Fleisch kommen musste, welches nachher das Gerippe zu umkleiden hatte. Danach richtete ich in der Mitte meines Schlosshofes einen Baumstamm auf, der von der Basis an 40 Ellen emporragte. Rund umher stellte ich im selben Verhältniss wie bei dem kleinen Modell, vier gleichhohe Stämme auf und verschalte sie ebenso sorgfältig mit Brettern, wie beim kleinen Kasten geschehen war. Nun begann ich ein Gerippe im Grossen auszuführen, indem ich die gleichen Theile am kleinen Modell in wirkliche Ellen umrechnete, und dabei stets das Messen von der Bretterwand rund um die Figur bis auf den Körper von allen Seiten her fortsetzte. Der Vergleich ergab, dass aus der sofortigen Anwendung der am kleinen Modell genommenen Maasse viele Uebelstände entsprungen wären, die bei meinem neuen Verfahren mit dem Kasten ausblieben. Weil die Figur den linken Fuss aufstemmte und den rechten auf einem Helm setzte, richtete ich das Gerüst so ein, dass man in den Helm hineingehen und durch den Fuss mit Leichtigkeit bis in den Kopf aufsteigen konnte. Das vollendete

Gerüst überzog ich mit seiner Fleischhülle, nämlich mit Gyps, und vollbrachte auch dies in kurzer Zeit nach derselben Methode. Nun liess ich den vorderen Theil der Verschalung öffnen und trat 40 Ellen zurück, denn so weit nur gestattete mir dies die Grösse meines Hofes. Und nicht nur bei vielen trefflichen Männern, die den Koloss zu schauen kamen, bemerkte ich grosse Zufriedenheit, sondern fühlte diese auch in mir selber, da mich das Modell wirklich die grössten Anstrengungen gekostet hatte. Die grösste Genugthuung gewährte mir, dass ich auch nicht die geringste Abweichung zwischen den beiden Modellen auffinden konnte. Ein fernerer Vortheil meines Verfahrens lag noch darin, dass es mir so möglich war, einen grossen Theil der Arbeit Gehülfen und Handlangern zu überlassen, ohne dass diese etwas davon zu verstehen brauchten. Meine Methode leitet in der That, mit Geduld und Fleiss angewandt, selbst in der Kunst völlig Unwissende so sicher, wie die Hand eines Michelagnolo nicht besser vermöchte. Bei einem solchen Koloss sind die einzelnen Muskelmassen von so unbändiger Grösse, dass sie den Gesichtskreis des Arbeiters weit überragen. Nähert man sich auf Armeslänge um an der Figur zu arbeiten, so sieht man nichts; entfernt man sich, überblickt man wohl ein wenig mehr, aber nicht genug, um allen Missgriffen vorzubeugen. Man sieht also, dass es ohne meine Regel geradezu unmöglich ist, jemals einen Koloss in guten Verhältnissen auszuführen. Wie denn in der That so viele Statuen bei doch nur etwa 10 Ellen Höhe durch irgend einen Fehler verunstaltet werden! Ja, ich halte dafür, dass man ohne meine Regel schon bei 6 Ellen hohen Figuren nicht wohl auskommt. Möglicherweise kann, wie ich jene Erfindung gemacht habe, nach mir einem grösserem Geiste noch eine vollkommenere gelingen; freilich ist es aber immer leicht, schon Vorhandenes weiter auszubilden.

Als später der König nach Paris kam, liess er sich, wie immer, in dem von meinem Schloss Klein-Nello nur durch die Seine getrennten Schlosse Logro nieder. Nachdem ich den Fluss überschritten, begab ich mich zum König, der sich wohlwollend erkundigte, ob ich ihm etwas Schönes zu zeigen habe? Ich antwortete, was Schönheit beträfe, sei ich meiner Sache nicht sicher; wohl aber habe ich Werke mit grossem Fleiss und aller Hingebung, die eine so edle Kunst verlange, angefertigt, Dank dem, dass karge Mittel mein Thun nicht einschränkten. Der König sagte zu und kam am Tage danach in mein Haus. Nachdem ich vielerlei Werke vorgezeigt, liess ich den König in den Hof treten und sich auf den Standpunkt stellen, von wo aus der Anblick meiner Statue günstig war. Er folgte mit grosser Geduld und Güte, wie sich mir denn nie ein anderer Fürst unter den vielen, denen ich diente, als grösserer Liebhaber der schönen Künste bewiesen hat. Während ich mich mit S. Majestät unterhielt, befahl ich dem Ascanio, meinem Zögling, den Vorhang fallen zu lassen. Da hob der König

beide Hände staunend empor und sprach zu meinem Lob die ehrendsten Worte, die je ein menschliches Ohr vernommen hat. Zum Herrn Hannibal sprach er: „Ich befehle euch nachdrücklich, dass die erste gute Abtei, die frei wird, unserem Benvenuto übergeben werde; denn solche Männer will ich meinem Reich erhalten." Bei diesen Worten verneigte ich mich mit unterthänigen Dankesworten gegen den König, der zufrieden in sein Schloss heimkehrte. Nun wusste ich, wie sehr meine Bestrebungen dem grossen König gefielen und der Muth wuchs mir so hoch, dass ich mich noch grösserer Mühen unterzog. So nahm ich 30 Pfund Silber von meinem eigenen Gelde und übergab sie nebst Zeichnungen und Modellen zweien meiner Gesellen, um daraus zwei grosse Gefässe anzufertigen. Weil die Kriege arg wütheten, fragte ich nicht weiter um Geld, liess sogar über sechs Monate von meiner Besoldung stehen und arbeitete rüstig an den Gefässen fort. Nach einem Monat begab ich mich damit zum König, der sich in einer Stadt nahe am Meer, Namens Argentana, aufhielt. Er sagte mir viele Schmeicheleien und sprach: „Seid getrost, mein Benvenuto, denn ich bin der Mann, euere Arbeiten freudiger und reicher zu belohnen, als irgend ein Mensch auf der Welt." Ich antwortete: die grössten Mühen, die ich durchgemacht, seit ich zu denken vermöchte, beständen in der Erfindung und Anwendung meiner Regel für die Herstellung grosser Kolosse. Da das Modell mir, Gott sei gedankt, zu meiner Zufriedenheit gelungen sei, müsste ich nun daran denken, dasselbe in mehr als hundert Stücken abzugiessen und diese mit Schwalbenschwänzen aneinanderzufügen. Dies würde mir nicht schwer fallen, da ich schon ein Gerüst ausgedacht hätte, an welchem ich die einzelnen Stücke, so bald sie gegossen, von den Füssen beginnend, eines nach dem anderen befestigen würde. Nur sei etwas schwierig dieses Eisengerüst zusammenzufügen und aufzustellen; doch rühme ich mich kraft meiner Erfindung auch dieses zu vermögen. Es sei indessen nöthig, die ersten Stämme des Gerippes sofort an ihren Bestimmungsort bei der Quelle von Fontana beliò zu setzen, wo mir desswegen ein hinreichend grosses Zimmer eingeräumt werden müsse. Darauf erwiderte der König: Passten mir keine anderen Zimmer, so würde er mir seine eigenen abtreten, denn er wünsche gar sehr, dies Werk bald vollendet zu sehen. Darüber konnte ich denn guten Muthes und fröhlichen Sinnes sein. Der König setzte hinzu: ich solle nur nach Paris zurückkehren und mirs wohl sein lassen. Ich hatte aber noch eine Bitte, die ich vorbrachte während der König meine Gefässe von allen Seiten lobend betrachtete. Ich sprach: da es gelegene Zeit sei, während der Kriegsunruhen die Arbeit ein wenig ruhen zu lassen, bäte ich um die Erlaubniss, auf vier Monate nach Italien reisen zu dürfen, um mein Vaterland, meine Verwandten und Freunde wieder zu sehen. Als er das hörte, zog der König eine ärgerliche Miene, wandte sich zu mir und sagte: „Ich will, dass ihr mir diese beiden Gefässe

von oben bis unten matt vergoldet.“ Dasselbige wiederholte er mir noch zweimal, stand plötzlich auf und sprach kein Wort mehr. Mir schien aber, das „Matt“ wolle besagen, erstlich, dass ich matt von Gedanken sei, eine solche Bitte vorzubringen, dann auch, die Vergoldung solle matt d. h. unpolirt bleiben. Als sich S. Majestät zurück gezogen hatte, bat ich den Cardinal von Ferrara, der den Auftrag hatte, mich zu beaufsichtigen, er möge mir den Urlaub verschaffen. Er antwortete, ich solle nur nach Paris gehen; er wolle mich schon wissen lassen, was ich zu thun habe. Nach Ablauf von vierzehn Tagen gab er mir durch einen seiner Diener kund, ich könne reisen, solle aber so schnell wie möglich zurückkehren. Ich dankte Gott und reiste ab. Aus meinem Schloss nahm ich nicht das Geringste von meinem Eigenthum mit, weder von dem vielen Hausgeräth, noch den goldenen und silbernen Gefässen und anderen Arbeiten, die ich ausserhalb meiner gegen den König eingegangenen Verpflichtungen von meinen, von mir selber bezahlten Gesellen hatte anfertigen lassen. Die Gesammtheit der in diesem Buche beschriebenen Werke hatte der König selbst auf einen Werth von über 16000 Scudi geschätzt. Ich dachte, weil ich nicht nur Nichts mitgenommen, sondern auch noch Gläubiger eines solchen Schatzes sei, so schleunig wie möglich wiederzukehren. So kam ich nach Italien, erreichte Florenz, meine Vaterstadt und machte zu Poggio a Caiaro dem Grossherzog Cosmus meine Aufwartung. Dieser bewiess mir grosses Wohlwollen und hiess mich zwei Tage später ein kleines Modell zu einem Perseus anfertigen — ein mir sehr erwünschter Auftrag, dem ich in zwei Monaten genügte. Dem Herzog gefiel mein Modell so höchlich, dass er in Gegenwart vieler Herren sagte: „Hättest du den Muth, diesen Perseus im Grossen so vortrefflich auszuführen, wie hier im Kleinen zu sehen, so würde dies das schönste Werk der Piazza werden.“ Auf diese ehrenden Worte antwortete ich: „Mein Herr, auf der Piazza stehen herrliche Werke eines Donatello und Michelagnolo, beides Männer, welche die Alten übertroffen haben. Was mich betrifft, habe ich übrigens das Herz, meinen Perseus fünf Ellen hoch noch besser als dies Modell auszuführen.“ Darüber wurde denn viel hin und her gestritten. Weil die Kriege in Frankreich arg zu wüthen fortfuhren, glaubte ich Musse zu haben, wenigstens eine der beiden Figuren zu giessen. Als man jedoch zu Paris hörte, dass ich in Florenz für den Grossherzog arbeite, empfand dieses S. Majestät so übel, dass sie öfters sagte: „Ich sagte es ja dem Benvenuto, er sei schwach bei Sinnen.“ Worauf der Cardinal von Ferrara mich so übel vertrat, dass der König hinzusetzte, er wolle mich nie wieder rufen lassen. Dies wurde mir brieflich in S. Majestät Auftrag mitgetheilt. Ich entgegnete: es thäte mir leid, ein so bedeutendes Werk unvollendet zu lassen; es falle mir jedoch nimmer ein zu gehen, wohin ich nicht gerufen sei. Die Folge war, dass ich ermuthigt durch des Grossherzogs

Güte den Perseus begann. Nach Verlauf weniger Monate that es aber dem König leid, und er warf dem Cardinal vor, es sei ein grosser Fehler gewesen, mich reisen zu lassen. Der Cardinal antwortetete: sein Wink genüge, mich heimzurufen. Der König aber sagte: seine Pflicht sei es gewesen, mich nicht abreisen zu lassen, wandte sich an einen seiner Schatzmeister, den Florentiner Giuliano Buonaccorsi, und fuhr fort: „Uebermachet dem Benvenuto 7000 Scudi, und saget, er möge zurückkehren und seinen Koloss beenden; ich werde ihn schon zufrieden stellen.“ Dies schrieb mir der Schatzmeister alles wieder, schickte aber kein Geld, sondern sagte nur, auf meine Antwort hin werde er sofort den Befehl dazu geben. Darauf erwiderte ich, dass ich gern komme und damit zufrieden sei. Während so hin und wieder verhandelt wurde, starb der gute König, wodurch ich den Ruhm meines grossen Werkes, den Lohn aller meiner Mühen und all mein zurückgelassenes Besitzthum einbüsste. Da hielt ich mich denn an die Beendigung meines Perseus.



Anmerkungen.

Seite 43. Der Widmungsbrief ist an Don Francesco de'Medici gerichtet, gelegentlich dessen Vermählung mit Johanna von Oesterreich im J. 1565. Der erste Druck der Trattati vom J. 1568 enthält jedoch nicht diese Widmung, sondern eignet die Schrift dem Bruder des Francesco, Cardinal Ferdinand zu (Milanesi). — Die Abfassung der Trattati fällt somit früher als die Vollendung der Vita, in das Jahr 65. An letzterer arbeitete Cellini vom J. 58—67. Jedoch müssen manche Zusätze zu den Tr. erst im J. 68 hinzugekommen seien z. B. die im Cap. XII der Tr. über die Ungunst des Herzogs gegen Cellini, weil der Autor sich hier auf eine, nachträglich wieder vernichtete Fortsetzung der Vita bis zum J. 68 bezieht.

S. 45. Ueber die Goldschmiede und Künstler, deren C. in der Einleitung erwähnt, vergl. das alphabetische Namensverzeichniss am Ende dieses Buches.

S. 49. Martin . . . . ging er daran in Kupferplatten zu graben u. s. w. Ist auch längst nachgewiesen worden, dass Vasari's Anekdote von der Erfindung des Kupferstiches durch Maso Finiguerra im J. 1452 nicht in Einklang zu bringen ist mit den höchst vollendeten deutschen Stichen aus der Mitte des 15ten Jahrhunderts, so ist doch nicht unwichtig, hier nachdrücklich Cellini's mit den Thatsachen wohl übereinstimmende Behauptung hervorzuheben, dass der Kupferstich nicht von Maso Finiguerra ausgehe, überhaupt keine italienische Erfindung, sondern vielmehr eine deutsche sei, in welcher Martin Schongauer und nach ihm Albert Dürer der Preis gebühre. — Wenn Cellini von dem als ersten italienischen Kupferstecher angeführten Mantegna meint, der Stich sei ihm nicht geglückt, so kann sich dies dem Zusammenhang nach nur auf einen Vergleich mit Dürer beziehen.

S. 50. Die Niellirkunst. Die Kunst zu nielliren, d. h. eine in Metall gegrabene Zeichnung mittelst einer schwarzen, aus Schwefelmetallen zusammengeschmolzenen Masse auszufüllen, ist eine sehr alte. Wie gering die Veränderungen sind, welche das technische Verfahren

hierbei während der langen Zeit erlitten hat, in der wir Niellirtes nachweisen können, wird die Vergleichung einiger Stellen des Plinius und Theophilus mit Cellini, also des I., XI. und XVI. Jahrhunderts zeigen. In der Historia naturalis des römischen Encyclopädisten lesen wir (L. XXXIII, 46):

„Der Aegypter färbt auch das Silber, um auf den Gefässen seinen Anubis zu erblicken; er malt das Silber und cälirt es nicht. Von da ging dieser Stoff auf die Triumphstandbilder über und der Werth des blindgemachten Glanzes stieg wunderbar. Die Bereitung aber findet auf folgende Weise statt: Man mischt unter das Silber ein Drittheil vom dünnsten cyprischen Erz, auch Kranzerz genannt (Kupfer) und ebensoviel natürlichen Schwefel wie das Silber beträgt, schmilzt alles dies zusammen in einem mit Lehm verschmierten Thongefässe und lässt es so lange sieden, bis sich der Deckel von selbst öffnet."

Ueber die Art, wie nun der so zubereitete Niello (von nigellum, schwarz) auf das Silber aufgetragen wurde, berichtet Plinius nichts. Nach einer in Ungarn aufgefundenen Vase ägyptischen Ursprungs (s. Müller, Arch. d. Kunst. 230, 4) scheint man den Niello aber mehr zur Hebung des Glanzes ausgesparter Metallflächen, als zur Bildung einer bestimmten Zeichnung, schwarz auf blankem Grund, verwendet zu haben, wie dies später geschah. Monumente des klassischen Alterthums mit bestimmt nachweisbarer Niellirung sind übrigens sehr selten. In Wien wird im k. k. Münz- und Ant. Cabinet eine goldene Fibula, wohl aus dem 2ten Jahrhundert, aufbewahrt, welche zierliche in das Gold eingegrabene Ornamente zeigt, die mit einer mattschwarzen, völlig dem Niello gleichenden Masse ausgefüllt sind.

Theophilus schildert in seiner Divers. art. Schedula das Verfahren beim Nielliren schon völlig so, ja noch ausgebildeter, als wir es bei Cellini fanden, zu dessen Zeit dasselbe freilich schon, wie er selbst sagt, in Vergessenheit gerathen war. Th. berichtet (L. III, 27):

„Nimm reines Silber und theile es in zwei gleiche Hälften, denen du einen dritten Theil von reinem Kupfer hinzufügst. Hast du diese drei Theile in den Schmelztiegel gethan, so wiege so viel Blei ab, als die Hälfte des dem Silber beigemischten Kupfers beträgt; nimm gelben Schwefel, brich ihn in kleine Stücke und lege das Blei mit einem Theil dieses Schwefels in ein kleines kupfernes Gefäss, den Rest desselben in einen anderen Schmelztiegel. Sobald du das Silber mit dem Kupfer geschmolzen findest, rühre gleichmässig mit einer Kohle um, schütte sofort das Blei und den Schwefel aus dem kleinen Kupfergefäss hinzu, rühre aufs Neue kräftig mit einer Kohle und giesse die Masse hurtig in den zweiten Schmelztiegel über den Rest des Schwefels. Nachdem du den Tiegel, aus welchem du gegossen, niedergesetzt hast, nimm denjenigen, in welchen du gegossen, und setze ihn über das Feuer bis zur Schmelzung, rühre noch einmal um und giesse in eine eiserne Form. Bevor der Niello erkaltet, stosse ihn ein wenig, erwärme ein wenig, stosse wieder und fahre so fort, bis sein Gefüge ein ganz feinkörniges geworden ist. Die Natur des Niello ist nämlich der Art, dass er auseinanderfällt, zerbricht und zersplittert, wenn er kalt gestossen wird; auch darf er nicht zum Rothglühen erhitzt werden, weil er alsbald schmilzt und zu Asche zergeht. Ist der Niello also ganz dicht geworden, so lege ihn in ein tiefes und starkes Gefäss, giesse Wasser darüber und zerstampfe ihn mit einem runden Hammer, bis er ganz

klein geworden; nimm ihn heraus, lass ihn trocknen, lege die feineren Körnchen in einen Gänsekiel und stöpsele diesen zu; die grösseren bringe wieder in das Gefäss und verkleinere; nachdem sie wieder getrocknet, stecke sie gleichfalls in einen Federkiel."

Dann lehrt das Cap. 28, wie der Niello aufgetragen wird:

„Nachdem du so mehrere Federn angefüllt hast, nimm Gummi, Barabas genannt" (wohl bestimmt Borax) „und zerreibe ein Stückchen davon in einem Gefäss mit Wasser, so dass letzteres kaum dadurch getrübt wird. Mit diesem Wasser befeuchte zuvor die Stelle des Gefässes, welche du nielliren willst; nimm eine der Federn und lass mit Hülfe eines leichten Eisens behutsam so viel von dem Niello herausfallen, bis du Alles bedeckt haben wirst. So verfahre bei allen Stellen. Dann häufe glühende Kohlen auf, stelle das Gefäss darüber und bedecke es mit Vorsicht der Art, dass keine Kohle den Niello berühre und ihn abfallen mache. Sobald er geschmolzen ist, fasse das Gefäss mit einer Zange und wende es hin und her, doch so, dass der Niello nicht herunterfalle. Ist nach diesem ersten Feuer noch nicht Alles bedeckt, so befeuchte aufs Neue, bestreue wie oben, gib aber Acht, dass du dieses nicht ein drittes Mal zu wiederholen brauchest."

Cap. 29 handelt über das Poliren des Niello:

„Während du das Gefäss mit einem reinen Leinenlappen hältst, schabe mit dem Schabmesser alle vom Niello geschwärzten Stellen ab. Danach verschaffe dir einen schwarzen, weichen Stein, der sich leicht schneiden und fast mit dem Nagel ritzen lässt. Mit diesem scheuere den mit Speichel befeuchteten Niello sorgfältig und überall gleichmässig ab, bis die Striche deutlich zu sehen sind und Alles gleichförmig eben ist. Habe auch ein Stück trockenes Lindenholz von der Dicke und Länge des grossen Fingers und flachgeschnitten. Auf dieses bringe den feuchten Staub, welchen das Reiben jenes Steines mit Speichel erzeugt und reibe damit die niellirte Stelle, indem du dabei nur leicht aufdrückst und stets mit Speichel nachfeuchtest, bis sie überall glänzend wird. Darauf nimm Schmalz aus deinem Ohr und streiche dasselbe überall auf, nachdem du das Niellirte zuvor mit einem Leinentuch abgewischt hast. Nun reibe sanft mit einem Stück Bocks- oder Hirschleder, bis es durchaus blank geworden ist."

Neben diesen Stellen, deren Uebereinstimmung mit Cellini eine wahrhaft überraschende ist, sei noch folgende erwähnt (Cap. 31), welche ein Cellini unbekanntes Verfahren beschreibt:

„Nachdem du den Niello gemischt und geschmolzen hast, nimm einen Theil davon und hämmere ihn viereckig, lang und dünn. Dann fasse das Ohr" (des Gefässes, hier eines Kelches, dessen Schmuck mit Niello Th. beschreibt) „mit einer Zange und erhitze es im Feuer bis zum Rothglühen. Mit einer anderen, langen und feinen Zange halte den Niello und reibe damit alle Stellen des Ohrs, welche du nielliren willst, bis sämmtliche Striche ausgefüllt sind. Hernach ebene sorgfältig mit einer glatten Feile, bis das Silber so weit hervortritt, dass die schwarzen Striche kaum bemerkbar sind; dann glätte mit dem Schabmesser sorgfältig die Rauhigkeiten. Wenn du willst, magst du das niellirte Silber auch noch vergolden."

Während die Niellir-Kunst in sonderbarem Widerspruch mit der so reichhaltigen Technik der Renaissance, zu Beginn des 16ten Jahrhunderts in Vergessenheit gerieth, blieb sie im Morgenlande, vornehmlich in Persien noch lange in Gebrauch, blüht sie noch heute in Indien, ja, hielt sich in Tula, einer gewerbtreibenden Stadt etwa

20 Meilen südlich von Moskau, dies Verfahren auf einer, wenn auch nicht künstlerisch, so doch technisch beachtenswerthen Höhe. Angeregt, theils durch die genauere Kenntniss der trefflich niellirten Goldschmiedearbeiten des Mittelalters, theils durch die auf den Londoner Weltausstellungen vermittelte Bekanntschaft mit den gleich geschmackvoll-prächtigen und technisch vollendeten Arbeiten Indiens in diesem Fache, hat sich die mitteleuropäische Industrie neuerdings der Wiederaufnahme des Niello zugewandt. Englische Fabriken (wie Hart & Son in London, Skidmore in Coventry) haben den Niello an Bronze-Geräthen des täglichen Gebrauchs zur Geltung gebracht; andere (so Vogeno in Aachen) verwenden ihn zum Schmucke kirchlicher Gefässe; Bijouteriefabriken in Hanau haben niellirte Goldspangen u. A. in pseudo-antikem Geschmack geliefert; von Tula aus kommen kleinere, meist Silbersachen, Dosen, Becher u. dgl. in den Handel. Diese Versuche sind aber nur vereinzelt und man kann im Allgemeinen behaupten, dass das heutige Kunstgewerbe noch weit davon entfernt ist, die Niellirkunst so auszunutzen, wie diese es verdient.

Da der Niello sich ebensowohl auf Gold und Silber, wie auf Bronze und anderen Compositionsmetallen anbringen lässt; da das Nielliren eine verhältnissmässig einfache Technik und dessen Erzeugnisse von grosser Haltbarkeit sind, z. B. bei weitem nicht so vom Temperaturwechsel leiden, wie ähnliche Emailarbeiten — so ist die ausgebreitete Aufnahme der Niellirkunst wünschenswerth. Vorzüglich angebracht ist sie da, wo Reinlichkeit und leichte Handhabung Reliefzierden gar nicht oder nur beschränkt zulassen, wo Emaillirung dem Temperaturwechsel und stetem Gebrauch nicht widerstehen, wo Tauschir-Arbeit die Kostbarkeit des Geräthes zu sehr steigern würde. Eine grosse Menge des heute beliebten Silber- oder Silbersurrogat-Geräthes würde im Niello ein passendes Mittel finden, das ewige Einerlei und den nüchternen Glanz der spiegelnden Metallfläche durch gefälligere Ornamentik zu unterbrechen, als sie einfache Gravirung zu bieten vermag. — So höchst kunstvolle und schwierige Niellirung, wie sie das Ende des Mittelalters und mehr noch die Frührenaissance auf den gelegentlich der Erfindung des Kupferstiches so oft erwähnten Silberplatten eines Maso Finiguerra, Matteo Dei u. A. kennt, sind dem Kunsthandwerker weniger wichtig; ihre Anwendung wird meist nur im beschränkten Kreise kirchlicher Kunst von Bedeutung seien. Dagegen ist die reiche Ornamentik persischer und indischer Niellirung von hohem Werthe für eine zweckmässige Wiederbelebung dieser uralten Kunst. Je nach dem Zweck des Geräthes hat sich der Nielleur auf ganz einfaches Flächenornament zu beschränken, oder kann das üppige, oft prachtvoll stilisirte Pflanzenornament älterer persischer oder die zierlichen, in ihrer rhythmischen Wiederkehr gefälligen Band-

verschlingungen arabischer Flächendecoration verwenden, oder endlich sich bis zu vollendeten figürlichen Darstellungen in Art des Kupferstiches erheben. Es gibt vielleicht kaum eine decorative Technik der Kleinkunst, die mit so einfachen Mitteln so reicher Ornamentik fähig wäre, wie die Niellir-Kunst. Was ihre Anwendung beschränken wird, ist die einfach schwarze Farbe der einzig auf Schönheit der Zeichnung angewiesenen Decoration durch Niello.

S. 53. Die Filigranarbeit: Auch das „lavorar di filo" ist ein uraltes Verfahren, den Werth edler Metalle durch kunstvolle Verarbeitung zu erhöhen. Das von Cellini beschriebene Verfahren ist nicht das einzige; ein anderes besteht darin, dass man die zu Blättern, Blüthen, Arabesken oder geometrischen Figuren zusammengebogenen Gold- oder Silberdrähte sofort unter einander zu einer Art von starrem Netz verlöthet, ohne dieses zugleich auf eine Platte vom selben Metalle zu löthen. Die erste Art scheint die ältere, doch kommen schon seit alter Zeit beide Methoden neben und mit einander vor. — Filigranarbeit lässt sich nachweisen bei den alten Aegyptern. Die Etrusker brachten sie zu hoher Vollendung; von ihnen erbten sie die Römer und leisteten darin gleich Vortreffliches. Häufig begegnet sie uns an Schmucksachen aus alt-fränkischen Gräbern. Auch wendische Begräbnissplätze in Mecklenburg und Gräber der jütischen Halbinsel aus der sogenannten älteren Eisenzeit enthalten dann und wann wahre Prachtstücke feiner Filigranarbeit, welche wahrscheinlich der Handel mit italischen Völkerschaften dorthin brachte. In der späteren byzantinischen Goldschmiedekunst spielt Filigran eine bedeutende Rolle zugleich mit dem Zellenemail, dessen Vorarbeiten ja eigentlich nur eine Art von Filigranarbeit auf fester Platte sind. Bezeichnend für viele Goldschmiedearbeiten der romanischen Kunst ist eine ihnen eigenthümliche Verwendung des Filigrans. Wie man dabei verfuhr, lehrt uns Theophilus (L. III). Im Cap. 50 wird die Ausschmückung der Henkel eines doppeltgeöhrten Kelches besprochen; Edelsteine werden in ihre Kästchen gesetzt und auf die Henkel gelöthet, welche aus zwei dünnen, später zusammengefügten Stücken Goldblech bestehen; der freie Raum auf diesem Goldblech zwischen den Steinen soll nun mit Filigran verziert werden. Zunächst werden die Fäden ausgezogen:

> „Schlage ein Stück Gold lang und dünn und ziehe es zu dicken, mittleren und feinen Fäden aus; diese feile mit einer bestimmten Feile so, dass auf ihnen Körner sichtbar werden."

Im Cap. 10 wird diese Art Feile beschrieben, womit die für jene Zeit charakteristische Granirung der Fäden hervorgebracht ward:

> „Man verfertigt eiserne Instrumente, die dünn sind wie ein Halm, von der Länge eines Fingers und viereckig, aber an einer Seite breiter; ihre beiden Enden, an welchen die Handgriffe befestigt werden sollen, krümmen sich nach

oben; auf der unteren Fläche ist der Länge nach eine Furche ausgefeilt und zu beiden Seiten der letzteren scharfe Rippen."

Weiter heisst es in Cap. 53:

„Nimm die gekörnten Fäden und schlage sie mässig auf dem Ambos, so dass sie ein wenig dünner werden, ohne dass die Körner ihre Form verlieren. Aus diesen Drähten setze kleine und grosse Blumen zur Ausfüllung sämmtlicher Felder zwischen den Edelsteinen zusammen: indem du sie mit einer kleinen Zange biegst, mit feuchtem Mehl beschmierst und so einstweilen an ihren Ort aufklebst. Danach lege bis zum Trocknen auf Kohlen, streue von dem Lothpulver darüber und verlöthe sogleich."

Das Verlöthen geschieht bei Theophilus ganz wie Cellini später das „saldare a calore" bei der Minuterie beschreibt, d. h. mittelst Grünspanpulver, nicht wie bei C.'s Filigran mit metallischer Legirung. Letztere (1 Theil rothes Kupfer auf 3 Theile Gold) verwendet Th. jedoch gleichfalls, zum Anlöthen der Henkel an den Kelch.

Bis in die neueste Zeit ist viel in Filigran gearbeitet worden. Alle asiatischen Culturvölker schätzen diese Kunst und üben sie mit grossem Geschick. Interessant ist eine Thatsache, zu der wir auch in anderen Industriezweigen manch analogen Fall haben, dass nämlich in den Ländern, in welchen vor 2000 Jahren die zierlichsten Filigranarbeiten geliefert wurden, dieses Verfahren sich bis auf den heutigen Tag im kleinen Gewerbe erhalten hat. Cellini erzählt uns, welchen Werth die florentinischen Landleute seiner Zeit auf Filigranschmuck legten, dass sogar (S. 47) ein Luxusgesetz (die Riforma del Vestire vom Jahre 1562) dem Aufwand der Bauern hierin Schranken setzen musste. In diesen Gegenden, wo einst die etruskischen Goldschmiede treffliche Filigranarbeiten lieferten, sind diese noch heute ein durchaus volksthümlicher Schmuck, noch heute schmückt manche Bäuerin der Lombardei ihr schwarzes Haar mit der Gloria, einem Strahlenkranze grosser silberner Nadeln, deren dicke Köpfe aus feinem Filigran bestehen. — Leider schenkt die moderne Bijouteriewaaren-Industrie dem Filigran nicht die Beachtung, welche es verdient; doch deuten schon manche Versuche darauf hin, dass wenn sie sich erst von der herrschenden Mode, die mehr Werth auf scheinbares Goldgewicht und kostbare Steine eines Schmuckstückes legt, als auf dessen zierliche und kunstvolle Arbeit, erholt hat, auch eine vielseitigere Aufnahme des Filigrans Statt finden wird. Wollte man im Bereiche der Goldarbeit das im Sinne von Uebereinstimmung von Stoff und Verarbeitung Stilgemässe aufsuchen, so würde gerade das Filigran zuerst hervorzuheben seien, indem es auf einer vielseitigen Verwendung der charakteristischen Eigenschaften der edlen Metalle beruht, d. h. ihrer unendlichen Dehnbarkeit, Schmiegsamkeit und doch Unverwüstlichkeit chemischen Kräften gegenüber. Das was heut zu Tage in Filigran geleistet wird, steht an Sauberkeit der technischen Ausführung und Anmuth der Zeichnung meist weit hinter Dem zurück, was uns an so

zahlreichen Fibuln aus der etruskischen und römischen Zeit erfreut. Das Museum Gregorianum zu Rom, die Sammlung Campana in Paris, das Wiener Antiken Cabinet, das Berliner Antiquarium sind reich an Schmuckstücken dieser Art, deren Feinheit der verarbeiteten Körner und runden, vielkantigen, einfachen oder gedrehten Golddrähte, deren Sauberkeit der Verlöthung und geschmackvolle Zeichnung die heutigen Goldschmiede sich nur ohne weiteres zum Vorbilde nehmen könnten!

S. 55. Jetzt will ich noch .... eines staunenswerthen und seltnen Werkes erwähnen. Werke der von Cellini auf S. 55—57 beschriebenen Technik sind in den Sammlungen äusserst selten. Von manchen der bisher zu diesen „à jour emaillirten Filigranarbeiten" gezählten Werken ist durch genauere Untersuchung erwiesen, dass das vermeintliche émail à jour nur in sauber zugeschnittenen und kunstvoll in die Maschen des Filigrannetzes gefassten bunten Glastäfelchen bestand. — Die früher von Labarte für das émail à jour vorgeschlagene, Urkunden entnommene Bezeichnung: „émaux de plique à jour" (abgeleitet von plicare, biegen, falten, vermeintlich wegen des Biegens der Golddrähte für das Maschenwerk), hat sich neuerdings als unhaltbar erwiesen, da der Ausdruck émaux de plique — eigentlich d'applique — eine viel ausgedehntere Beziehung auf alle nicht direct mit dem Körper des Geräthes verbundene, sondern nur diesem fertig angefügte Emailarbeiten hat.

S. 57. Die Kunst des Emaillirens. Wie die Anfänge des Filigrans verlieren sich auch die des Emaillirens, d. h. der Verzierung von Metallen durch Aufschmelzen eines mittelst Metalloxyden gefärbten Glasflusses, in dem Dunkel der ältesten Culturepochen. Bei vielen Völkern des Alterthums lässt sich seine Verwendung zur Ausstattung metallener Geräthe und Schmucksachen nachweisen; jedoch kommen hier bis gegen Ende des 13ten Jahrhunderts nur zwei Arten der ungemein reichhaltigen Emailtechnik in Betracht: das Zellenemail (émail cloisonné, auch irrthümlich émail de plique, s. oben) und das Grubenemail (émail champlevé). Das erstere hat seinen Namen daher, dass auf einer Goldplatte die inneren und äusseren Umrisse einer Zeichnung durch Auflöthen von Drahtstücken oder auf die Kante gestellten feinen goldenen Bändchen angegeben und die dadurch gebildeten Abtheilungen, Zellen, mit buntem, meist durchsichtigem Email ausgeschmolzen wurden. Den alten Aegyptern war das Zellenemail wohlbekannt, wie prächtige Armbänder und Amulette in den Museen von Berlin, München und besonders Bulak (bei Kairo) beweisen. Dass von den Aegyptern diese Kunst auch auf die Römer überging, ist durch seltene, aber unzweifelhafte Funde bewiesen, deren fragliches Alter jedoch für's Erste nicht zu weiteren Schlüssen berechtigt. — Auch bleibt es dunkel, ob die Anfänge des byzantinischen Zellen-

emails im 6ten Jahrhundert einem Wiederaufleben ägypgtischer Ueberlieferung zu verdanken sind, oder vielmehr, wie J. Falke (Mittheilungen d. Oesterr. Museums, I. S. 198) geistreich vermuthet, den Anstoss zur Zeit der Einführung des Seidenwurms aus China erhielt, woselbst man schon damals ein Zellenemail (auf Kupfer) in hoher Vollendung herstellte. Im 10ten Jahrhundert ward diese Technik durch die prachtliebende byzantinische Kunst zu schönster Ausbildung gebracht; ihre Blüthe umfasst noch das 11te und 12te Jahrhundert, während welcher Zeit sie nach Italien übertragen und überhaupt in den Kreis der Technik des romanischen Kunstgewerbes aufgenommen wurde. Theophilus erwähnt ihrer, obgleich er ja auch Constantinopel besuchte, schon als einer „toscanischen Kunst". In L. III Cap. 54 der Schedula wird die Herstellung kleiner Platten mit Zellenemail (electrum) beschrieben, welche abwechselnd mit je von vier Perlen umgebenen Edelsteinen den oberen Rand eines goldnen Kelches schmücken sollen. Wie die Edelsteine, wird auch jede Emailplatte in einen besonderen Kasten gefasst.

„Sind," fährt Theophilus fort, „die einzelnen Kasten (domunculi, Häuschen) an der betreffenden Stelle des Kelches festgelöthet, so passe in einen jeden derselben ein Stückchen Goldblech. Dann nimm dieses heraus und schneide mit Hülfe von Maassstab und Lineal von etwas stärkerem Goldblech einen feinen Streifen ab; diesen biege zweifach rund um das Goldplättchen, so dass zwischen den zwei Streifen ein schmaler Raum frei bleibt, welchen man den „limbus electri" nennt. Danach schneide gleichfalls mit Maassstab und Lineal feine Bändchen vom dünnsten Golde, aus welchen du mit einer kleinen Zange die Figuren zusammenbiegst und bildest, welche du auf dem electrum zu sehen wünscht, seien es Kreise, Verschlingungen, oder kleine Blumen, Vögel, Thiere oder Bildnisse. Die einzelnen so gebogenen Theilchen lege behutsam jegliches an seinen Ort und befestige sie mit feuchtem, dann über Kohlen getrocknetem Mehl. Sobald du eine Figur vollendet hast, verlöthe die Goldbändchen auf der Platte auf das Vorsichtigste, damit diese so zierliche Arbeit und das dünne Gold nicht vom Feuer zerstört werde. Dies wiederhole, bis die ganze Figur fest an der Platte hält.

Sind auf diese Weise sämmtliche electra zusammengesetzt und verlöthet, so nimm alle Glasarten, welche du zu dieser Arbeit bereitet hast und brich von einer jeden ein kleines Stückchen ab; lege alle diese Stückchen, jedoch jedes getrennt von den anderen, auf eine Kupferplatte, umgib und bedecke diese mit Kohlen und sieh nun zu, indem du behutsam bläsest, ob alle Glasstückchen gleichmässig in Fluss gerathen. Ist dies der Fall, so bediene dich aller; sind einige Stückchen härter, so lege sie bei Seite. Nun nimm einzelne Stücke der als gleich flüssig erprobten Glasarten und lege sie einzeln ins Feuer. Sobald sie glühend geworden, wirf sie in ein kupfernes, mit Wasser gefülltes Gefäss, worin sie alsbald in kleine Stückchen zersplittern werden, welche du dann mit einem runden Hammer völlig verkleinerst, sammelst, in eine reine Muschelschale legst und mit einem Leinenlappen zudeckst. So verfahre bei einer jeden der Glasfarben. Darauf befestige eines der verlötheten Goldplättchen mittelst Wachs auf einen Tisch, nimm eine wie zum Schreiben, aber weit länger zugeschnittene und nicht gespaltene Gänsefeder und schöpfe mit dem Schnabel derselben aus einer der feuchten Glasfarben. Mit einem langen, zugespitzten Kupferdraht schabe diese Farbe wieder von

der Feder ab, um damit eine der Blumen oder anderen Abtheilungen, wie es dir gefällt, auszufüllen. Was von der Farbe nachbleibt, schütte wieder in ihr Schälchen und decke dieses zu. So verfahre mit allen Farben, bis eines der Goldplättchen völlig mit seinen Farben bedeckt ist. Nun löse dasselbe von dem Wachs ab, mit dem es festgeklebt war, lege es auf ein Stück Eisenblech, an welchem ein kurzer Griff befestigt ist, und decke einen nach Art einer Schale ausgehöhlten und mit zahlreichen Löchern versehenen eisernen Deckel darüber. Diese Löcher müssen auf der Innenseite des Deckels weit geöffnet, aussen dagegen feiner und mit stachlichtem Rande versehen sein, damit sie etwa darauf fallende Asche abhalten können. Auch muss dieser eiserne Deckel oben in der Mitte einen kleinen Ring haben, mittelst dessen man ihn überdeckt und abhebt. Wenn dies geschehen ist, schichte grosse und lange Kohlen auf und bringe sie in starke Gluth; zwischen ihnen mache ein Plätzchen frei, ebene dasselbe mit einem hölzernen Hammer und setze die eiserne Muffel mit Hülfe einer Zange darauf. Dann bedecke diese allerseits sorgfältig mit Kohlen, nimm den Blasbalg zur Hand und bringe die Kohlen überall gleichmässig in Gluth. Mit einem ausgebreiteten, an ein Holz gebundenen Flügel von einer Gans oder anderem grossen Vogel, fächele und blase darauf in der Weise, dass du zwischen den Kohlen hindurch bemerken kannst, ob die Löcher der Muffel innen glühen. Ist dies der Fall, so höre mit dem Blasen auf. Nachdem du etwa eine halbe Stunde gewartet hast, entferne langsam die Kohlen; warte wieder bis die Löcher der Muffel innen schwarz geworden sind, und hebe dann erst die Muffel ab, jedoch noch bedeckt. So bedeckt stelle sie in einen Winkel hinter dem Ofen, bis sie vollends abgekühlt ist. Jetzt öffne sie und nimm das electrum heraus, fülle (die Zellen zwischen den Goldfäden) aufs Neue und schmilz wie oben. So fahre fort, bis Alles gleichmässig ausgeschmolzen ist. Auf gleiche Weise verfahre mit den anderen Goldplättchen."

Cap. 55 beschreibt das Poliren der Electrumplatten:

„Nimm ein Stück Wachs von der halben Länge des Daumen und befestige an dessen einem Ende das electrum so, dass das Wachs dasselbe ringsum einhülle und festhalte. Dann reibe das electrum behutsam auf einem mit Wasser angefeuchteten glatten Sandstein, bis überall das Gold (der Umrisse) deutlich hervortritt; danach auf einem harten Wetzstein, bis das electrum anfängt glänzend zu werden. Nun reibe auf demselben Wetzstein ein Stück Topfscherbe so lange mit Speichel, bis dieser dick und roth wird. Schmiere letzteren auf eine ebene Bleiplatte, auf welcher du endlich das electrum ganz sachte hin- und herreibst, bis sämmtliche Farben durchsichtig und hell hervortreten. Schmiere von demselben Speichel auf ein mit Bocksleder überzogenes Brett, und polire darauf das electrum, bis es überall so leuchtet, dass man eine befeuchtete Stelle desselben nicht von einer trockenen zu unterscheiden vermag."

Bei dem Grubenemail arbeitete man mit Aussparung entweder der Umrisse und einzelner Flächentheile, oder des Grundes, die Zeichnung vertieft in eine starke Metall-, besonders Kupferplatte und schmolz die so erhaltenen Gruben mit buntem, undurchsichtigen Email aus, — oder hob nur die Flächen rund um die Figuren heraus, emaillirte nur den vertieften Grund, gravirte die flachen Figuren oder liess sie in Relief heraustreten. Das Grubenemail lässt sich als ein der celtischen Bevölkerung Süd-Englands und Galliens eigenthümliches Verfahren nachweisen; es erhielt sich hie und da, wenn auch

wenig entwickelt (Beispiele sind ein Ring Ethelwulf's, Königs von Essex, 836—857, und Fibuln der Merovingischen Zeit), bis es einige Jahrhunderte später am Niederrhein, vornehmlich in Köln, die Grundlage eines mit der dortigen Blüthe der christlichen Kunst engverbundenen Kunstgewerbes ward, und endlich im 12ten Jahrhundert in Limoges zur Begründung eines fabrikmässigen Betriebes führte, welcher, wenn auch mit vielfach umgestalteter Technik, ein halbes Jahrtausend das ganze Abendland mit emaillirten Metallarbeiten versorgte. Merkwürdig ist, dass im 11ten Jahrhundert Theophilus keine Kenntniss von dem am Niederrhein so trefflich geübten Grubenemail hatte und nur, wie erwähnt, des byzantinischen Zellenemails gedenkt.

Als im 13ten Jahrhundert das Grubenemail fast durchgehends das Zellenemail verdrängt hat, tauchen bald die Spuren eines dritten, bis dahin nirgend nachweisbaren Verfahrens auf: das durchsichtige Reliefemail (émail translucide sur relief). Die Angabe, dass G. Pisano im Jahr 1286 den Hauptaltar von Arezzo mit Emails auf Silber schmückt, scheint den Ursprung dieser Technik nach Italien zu verlegen. Während bei den älteren Arten des Emaillirens nie eine vollständige Rundung des Figürlichen erreicht werden konnte, hilft das neue Verfahren diesem Mangel dadurch ab, dass die in ganz flachem Relief, meist auf einer Silberplatte ausgearbeitete Darstellung mit durchsichtigem Email überschmolzen wird. Durch die in Folge der wechselnden Höhe des Reliefs verschiedene Dicke der durchsichtigen Emailschicht wurde eine passende Schattirung der Farben und wo es nöthig war, eine vollkommene Rundung der Gestalten erzielt. Anfänglich liess man noch die nackten Theile der Figuren in Metall stehen, arbeitete nur Gewandung und Nebendinge in Relief aus, überschmolz dieses allein mit Email, während man jene Metallflächen gravirte, niellirte und oft vergoldete. Später liess man nirgend das Metall des Grundes zum Vorschein kommen, sondern arbeitete die ganze Darstellung aufs sauberste in Flachrelief und überschmolz sie völlig mit Email — genau, wie Cellini sein Verfahren beschreibt. Aus dem obigen Grundgedanken dieser Technik ergibt sich die von Cellini erwähnte Nichtanwendung des weissen, gelben und türkisblauen Emails als opaker Glasflüsse. Jedoch finden auch solche an Nebendingen häufig Verwendung. — Das durchsichtige Email auf Relief hat sich, wenn es überhaupt erst 1286 zur Anwendung kam, rasch verbreitet, denn ein Kelch des Schatzes von Kloster Neuburg vom Jahre 1337 zeigt Emails aus der ersten Zeit dieser Technik, die so leicht und frei gearbeitet sind, als wären sie nicht Versuche in einer fremden Kunst. Die Inschrift des Kelches (s. Mittheilg. der k. k. C. Commission zur Erforschung u. s. w. VI. Bd. 1861. S. 269) deutet ausserdem auf Anfertigung im Kloster selbst, wo der Kelch noch bewahrt wird; sie lautet: „† anno domini 1337 hic calix beatae Mariae virginis compara-

tus est et inchoatus cum antiqua calice in pondere habita $1^1/_2$ marcam VI lot quam Pabo quondam praepositus comparavit." — Im 15ten Jahrhundert wird diese Art des Emaillirens zu höchster Vollendung gebracht. Aber schon damals traten die ersten Versuche auf, auf Metallplatten direct mit Emailfarben zu malen und diese dann durch Schmelzung zu befestigen. Im 16ten Jahrhundert verdrängt diese neue Methode diejenige, welche Cellini noch befolgte, mehr und mehr. Er erwähnt ihrer als einer in Frankreich und Flandern erfundenen und vielgeübten Kunst (S. 58). Das Verfahren dieser als Maler- oder gemaltes Email bezeichneten Technik, die ihren Hauptsitz wieder in Limoges hatte, bestand darin, dass man die betreffende Kupferplatte oder das Kupfergefäss völlig mit einer Schicht opaken, meist dunklen Emails überschmolz, und hierauf dann die Zeichnung bald in bunten Farben und reicher Vergoldung, bald grau in grau mit spärlichem Golde und angedeuteten Fleischtönen, mit dem Pinsel auftrug und dann festschmolz. Nach dem Verfall des Maleremails im 17ten Jahrh. hielten sich noch geringe Reste dieser Technik bis in den Anfang dieses Jahrhunderts, wo sie und mit ihr jegliche selbständige Emailtechnik als in Europa erloschen anzusehen ist.

Neben den vier erwähnten Arten des Emaillirens ist noch eine fünfte von Cellini erwähnte (S. 63) zu nennen. Sie tritt jedoch weniger als selbständige Technik auf, sondern hat den Zwek, die Erzeugnisse der Minuterie in Gold und Silber (s. Cap. XII. S. 83) durch schöne und feuerige Farbengebung zu beleben. Man bemalte und überschmolz die getriebenen oder cälirten Reliefs, Figuren und feiner gegliederten Gefässtheile mit bunten Emailfarben, sei es ganz und gar, sei es nur an den, eine kräftige Farbe gestattenden Gewändern und Ornamenten. In letztere Categorie gehört Cellini's bekannte Saliera, das einzige sicher von ihm herrührende Werk der Emailtechnik (s. S. 29 und 83 ff.). Zuerst geübt im 15ten Jahrhundert, erhielt sich dieses sogenannte „émail sur ronde bosse" die ganze Renaissance hindurch in hohem Ansehen, und noch August des Starken kunstreicher Goldschmied Dinglinger (1665—1731) benutzte dasselbe mit grossem Erfolg. —

Bis vor kurzem spielte die Emaillirkunst eine völlig untergeordnete Rolle in den Arbeiten unserer Goldschmiede und mit Beschämung mussten die Europäer die vollkommene Ueberlegenheit der Inder und asiatischen Culturvölker in diesem Zweige, gleichwie in der Niellirkunst, anerkennen. Die Londoner Weltausstellung vom J. 1862 wies Meisterwerke indischer Emailindustrie auf, welche Alles in Schatten stellten, was die Europäer bieten konnten. Die Dubliner Ausstellung von 1865 zeigte den guten Einfluss dieses Vergleiches, indem schon manche englische Fabriken geschmackvolle und prächtige Leistungen zur Schau brachten. Neuerdings hat man sich in fast allen Mittel-

punkten der Bijouteriewaaren-Industrie einer eingehenderen Würdigung des Emails beflissen. Ein Urtheil über den Erfolg wird erst die diesjährige Weltausstellung gestatten. Wenn auch eine Wiederbelebung jeder einzelnen Emailtechnik wünschenswerth ist, da eine jede in ihrem Kreise eine Kunstsprache war und wieder werden kann, so haben der Richtung der modernen Industrie zufolge, doch diejenigen Arten die grösste Zukunft, bei denen eine mühselige und kostbare Handarbeit sich durch eine mehr fabrikmässige Herstellung ersetzen lässt. In dieser Hinsicht dürften besonders folgenreich werden von Wien ausgegangene Versuche, das langwierige Ausgraben beim Grubenemail durch Ausschlagen oder Prägung zu ersetzen (s. Mittheilungen des Oesterr. Museums, I. S. 201 und an versch. St.). In Frankreich hat man mit richtigem Verständniss jene nationale Kunst des Maleremails wieder aufgenommen und gelungene Nachbildungen der Limosiner Emailgefässe mit figurenreicher Bemalung geliefert. Jedoch werden diese Versuche der Kostbarkeit und Gebrechlichkeit solcher Arbeiten wegen, nur beschränkte Erfolge haben. Von anderen Orten, so aus Wien und Hanau, liegen Nachahmungen des durchsichtigen Emails des 16ten und 17ten Jahrhunderts vor. Besonders erfreulich wäre eine Ausbildung gerade dieser Technik, bei welcher sich vielleicht die schwierige Darstellung des flachen Reliefs — welches des Haftens der Emailfarben wegen nicht getrieben oder gepresst werden darf (s. S. 58). — durch galvanoplastische Abdrücke von schon früher zu solchem Zweck gebrauchten oder eigens dazu geprägten Reliefs ersetzen liesse. Am wenigsten Beachtung fand bis jetzt das Zellenemail, welches doch, wenn man auf figürliche Darstellungen verzichtete, vortreffliche Erfolge verspricht.

S. 59. Man erzählt, dasselbe sei von einem Alchimisten entdeckt worden. Ueber die Ehre der Entdeckung des mit Gold (Goldpurpur oder Goldchlorid) gefärbten Rubinglases entbrannte gegen Ende des 17ten Jahrhunderts ein heftiger wissenschaftlicher Streit, der in verschiedenen für den damaligen Standpunkt der Chemie interessanten Schriften seinen Ausdruck fand: J. C. Orschall, Sol sine veste, 1684; C. Grummet, Sol non sine veste, 1685; A. Cassius, De extremo etc. auro, Hamburgi, 1685. (Das Nähere hierüber in Beckmann's Geschichte der Erfindungen, I. S. 373). Cellini's Bericht zeigt, dass die Kenntniss des Rubinglases weit höher hinaufreicht. Theophilus, der in seiner Schedula die Glastechnik seiner Zeit genau beschreibt, kennt ein Goldglas nicht; auch in den so überaus farbenreichen Gläsern der römischen Kaiserzeit hat sich bis jetzt keine durch Gold hervorgebrachte rothe Färbung nachweisen lassen. Man erzeugte die rothe Farbe durch Eisenoxyd oder Kupferoxydul. (Chemische Analysen sind mitgetheilt von Minutoli in: Das Glas bei den Alten, 1836).

S. 60. Hai cara d'osso — diese spanischen Worte haben nicht den Sinn, den Cellini ihnen zuschreibt (aspetto di culo), sondern besagen: Du hast ein Gesicht wie ein Bär; (Milanesi). Der wahre Name des unter diesem Spitznamen bekannt gewordenen Goldschmiedes war Ambrogio Foppa. S. über denselben das Namenregister.

S. 63. Die Edelsteinkunde. Einen so mannigfaltigen Schliff der Edelsteine, wie er in der heutigen Juwelenindustrie geübt wird, kannte die Frührenaissance nicht, und in noch geringerem Grade das Alterthum. Der Grund hierfür lag nicht allein in technischen Schwierigkeiten (wie sie beim Schliff des Diamanten und anderer sehr harter Steine allerdings vorlagen), sondern vielmehr in einer Geschmacksrichtung, welche einsah, dass reich facettirte Steine durch ihre unregelmässige Zerstreuung des Lichtes die Formenschönheit eines Schmuckstückes leicht beeinträchtigen. Die Edelsteine an und für sich nahmen, besonders im Alterthum, eine untergeordnete Stellung ein gegenüber den, selbständigen Kunstwerth bietenden, aus opaken, seltener durchsichtigen Steinen geschnittenen Gemmen, welche an Kleidung, Schmucksachen und kostbaren Gefässen, der Goldschmiedearbeit eingefügt wurden. Richtig facettirte Edelsteine aus dem Alterthum sind schwerlich nachweisbar; überall ist nur der einfach linsenförmige oder halbkugelige Steinschliff (der sogen. mugelige Schliff oder en capochon) zur Anwendung gebracht. Facettirte Onyxe, wie sie eine Halskette des Berliner Antiquariums aufweist, sind erstlich als opake Steine nicht in Betracht zu ziehen, dann auch nur unregelmässig prismatisch angeschliffen. Dass man die Facettirung kannte, ist jedoch durch häufig vorkommende mannigfach gestaltete Glasperlen erwiesen.

Theophilus kennt, in Uebereinstimmung mit den erhaltenen Goldschmiedsarbeiten der byzantinischen und romanischen Kunst, nur den Schliff en capochon. Das Cap. 94 des L. III der Schedula handelt De poliendis gemmis, über das Poliren der Edelsteine. Erst im 14ten Jahrhundert werden richtig facettirte Edelsteine nach und nach häufiger; doch ist im 15ten und zu Beginn des 16ten Jahrhunderts der Schliff noch ein verhältnissmässig einfacher.

Weit entfernt, einen technischen Rückschritt der heutigen Juwelierkunst zu wünschen, kann man den Goldschmieden dennoch eine Berücksichtigung der erwähnten Geschmacksrichtung des Alterthums wenigstens da anrathen, wo Edelsteine mit auf Formenschönheit berechneten, besonders figürlichen Arbeiten in Verbindung zu bringen sind.

S. 71. Vom Schliff des Diamanten. Der Diamant galt im Alterthum als seiner Härte wegen nicht schleifbar. Die Fabeln, welche Plinius und andere Schriftsteller darüber berichten, fanden noch bei Theophilus und weit in's Mittelalter hinein Glauben. Erst

gegen Ende des 14ten Jahrhunderts werden Diamantschleifer in Nürnberg erwähnt; um die Mitte des 15ten soll Ludwig von Bergue zu Brügge den Schliff mit Diamantstaub erfunden haben, den Cellini hundert Jahre später so beschreibt, wie er in seinen Grundzügen heute noch geübt wird. Interessant sind die Feinheiten und Kunstgriffe, welche man schon damals bei der Fassung anwandte (S. 75).

S. 83. Minuteriearbeit. — Die Minuterie, nach Cellini „Die Kunst mit Hammer und Punzen (italien. cesello, daher ciseliren) erhabene Figuren aus Gold oder Silberblech zu treiben", ist eine der ältesten Verarbeitungsarten edler Metalle. Das Verfahren, welches Cellini S. 83 und 96 als dasjenige des Ambrogio Foppa, genannt Caradosso, beschreibt, findet sich schon bei alt-ägyptischen Goldarbeiten, ja solchen jener vorgeschichtlichen Bewohner des nördlichen Europas, deren bronzene Geräthe und Waffen ihre Zeit als „das Bronze-Alter" bezeichnen liessen. Man überzog durch Freihandwerk oder Guss hergestellte Bronzesachen (Nadelknöpfe, Dolchgriffe u. drgl.) mit dünnem Goldblech der Art, dass die erhabenen und vertieften Zierrathen jener sich im Golde ausprägten. (S. auch A. Morlot, Sur les métaux employés dans l'âge du bronze.) Von da war nur ein Schritt, das Goldblech abzulösen und als selbständigen Schmuck zu verwerthen und eben hierin bestand noch das Verfahren Caradosso's um die Mitte des 16ten Jahrhunderts! Dass die Kunst des Ciselirens auch bei den Griechen und Römern in hohem Ansehen stand, beweisen manch köstliche Werke aller Kunstperioden des klassischen Alterthums und zahlreiche Stellen alter Schriftsteller. Jedoch scheint zur Darstellung von Reliefarbeiten in edlem Metall wenigstens eben so häufig ein weder dem Theophilus, noch Cellini, noch den heutigen Goldschmieden bekanntes Verfahren zur Anwendung gekommen zu seien. Man schnitt mit Hülfe von Schneidwerkzeugen, besonders aber des Rades, das Relief aus dem vollen Metall. Diese Technik, die eigentliche Toreutik, wird durch die kaum je wieder erreichte Blüthe erklärt, in der lange Zeit des Alterthums hindurch der Gemmen- und Stempelschnitt stand. Die Vernachlässigung dieser beiden Kunstgewerbe darf heut zu Tage eine lebensfähige Aufnahme der alten Toreutik nicht hoffen lassen. Ausser durch Sculptur aus dem massiven Metall stellte man Reliefs auch durch Guss in Formen her; über das Verfahren hierbei s. Cellini, S. 99 u. 113 und die Anmerkung dazu.

Das Verfahren, welches Theophilus beschreibt, entspricht in seinen Grundzügen völlig dem von Cellini als die neuere Art der älteren des Caradosso gegenübergestellten. Th. schreitet jedoch noch nicht bis zur Darstellung unterhöhlter oder völlig rundgetriebener Figuren vor, sondern hält sich in den Schranken des Halbreliefs. Manche Eigenthümlichkeiten, wie das weite Vorragen der Köpfe im

Verhältniss zu den anderen Körpertheilen, finden ihre Erklärung in erhaltenen figürlichen Darstellungen des 11ten Jahrhunderts. Ein treffliches Beispiel dafür sind die aus Silberblech getriebenen und vergoldeten byzantinischen Buchdeckel der Marcusbibliothek zu Venedig. (Jüngst in Photographien veröffentlicht durch das Oesterr. Museum für Kunst und Industrie.) Th.'s Bericht „de opere ductili", über getriebene Arbeit, passt genau auf die Technik jener Reliefs; er lautet (L. III. Cap. 74):

„Um Figuren aus Gold- oder Silberblech zu treiben, giesse zuerst eine goldene oder silberne Platte. Diese untersuche durch Schaben und Kratzen sorgfältig, ob etwa ein Bläschen oder ein Riss darin ist, wie solche sich oft beim Gusse bilden, wenn solcher zu heiss oder zu kalt, zu rasch oder zu langsam geschah. Entdeckst du einen Fehler, so schneide die Stelle womöglich heraus. Sind das Bläschen oder der Riss aber so tief, dass sie sich nicht herausschneiden lassen, so muss der Guss wiederholt werden und zwar so oft, bis die Platte völlig fehlerfrei ist. Hast du nun noch Sorge getragen, dass die Hämmer und Ambose völlig eben und polirt sind, so schlage mit Hülfe derselben die Platte gleichmässig dünn. Ihre Stärke muss überall dieselbe, keine Stelle darf dicker als die andere seien. Ist sie so dünn geschlagen, dass ein leichter Druck mit dem Nagel auf der Rückseite sichtbar wird und ist das Blech völlig fehlerfrei, so zeichne sofort die Figuren, oder was du sonst darstellen willst, darauf. Zeichne aber ja auf den schönsten und gesündesten Theil des Bleches, und zwar so, dass die Umrisse auf der Rückseite des letzteren eben bemerkbar sind. Alsdann reibe mit einem gekrümmten, gut polirten Eisen gelinde die Stelle des Kopfes der Figur, der am weitesten vorspringen muss. Dann kehre das Blech um und reibe von der Vorderseite her das Feld rings um den Kopf mit einem glatten, polirten Eisen, damit das Feld vertieft werde, und der Kopf sich aus demselben erhebe. Auch schlage sofort mit einem mittelgrossen Hammer das Blech auf einem Ambos rund um den Kopf herum, lege dann in einem Ofen Kohlen auf die betreffende Stelle, bis sie glühend geworden ist. Reibe, wenn das Blech abgekühlt ist, wieder von der Rückseite her die Grube des Kopfes mit dem gekrümmten Eisen behutsam tiefer; wende um und reibe nun die Vorderseite mit dem flachen Eisen, damit das Feld sich noch mehr vertiefe und der Hügel des Kopfes sich aus demselben erhebe; schlage mit demselben Hammer sachte das Feld rings um den Kopf; bringe noch einmal Kohlen auf die Stelle, um weich zu glühen. Fahre nun behutsam, bald von vorn, bald von hinten, mit dem Heraustreiben fort. Dabei hämmere dann und wann und glühe eben so oft weich, bis der Hügel des Kopfes sich drei oder vier Finger hoch erhebt, oder mehr oder weniger, je nach der Menge der Figuren. Sollte das Gold oder Silber zu diesem Zweck noch zu dick seien, so kannst du von innen her mit einem langen und dünnen Hammer nachhelfen. Sind zwei oder mehrere Köpfe darzustellen, ist bei jedem einzelnen, wie beschrieben zu verfahren, bis jeder so hoch herausgetrieben ist, wie du wünschest. Alsdann zeichne mit dem Umriss-Eisen auch den oder die Körper der Figuren und treibe sie, bald niederdrückend, bald herausschlagend, so hoch heraus wie du willst; wobei jedoch stets zu berücksichtigen, dass der Kopf am weitesten vorragen muss. Nun zeichne auch Nase und Augenbrauen, Mund und Ohren, Haare, Augen, Arme und Hände, die Schatten der Gewänder, Fussschemel und Füsse, und treibe diese von innen her mit kleineren gekrümmten Eisen sorgsam heraus, indem du dich dabei möglichst in Acht nimmst, das Blech zu zerreissen oder zu durchbohren. Sollte dieses sich aber dennoch ereignen, so musst du auf folgende Weise löthen: Nimm ein wenig vom selben Gold

oder Silber, füge ein Dritttheil Kupfer hinzu, schmilz und feile ganz fein; thue noch gebrannten Weinstein und Salz dazu und rühre mit Wasser an. Diese Mischung streiche ganz dünn auf den Riss. Ist sie getrocknet, streiche streiche sie dicker auf, umgebe die Stelle oben und unten mit glühenden Kohlen und blase gelind, bis du das Loth fliessen siehst. Alsbald spritze ein wenig Wasser darüber. Ist nun der Riss geschlossen, so ist's gut; wenn nicht, so wiederhole das Löthen. Ist jedoch der Riss ein breiter, so lege ein dünnes Blättchen vom selben Gold oder Silber darunter und verlöthe dieses auf dieselbe Weise. Ist das Heraustreiben der Bildnisse so weit gediehen, dass nun die feineren Züge an die Reihe kämen, so vollende diese, im Falle du in Gold arbeitest, ohne weiteres, polire sorgfältig und färbe zuletzt mit bis zum Rothwerden verbranntem Atramentum und Salz."

(Ueber das Färben des Goldes bei Cellini und Theophilus s. S. 124 und die Anmerkung dazu).

„Besteht das Werk jedoch aus Silber, und willst du das Haar, die Kronen, Bärte und Gewandung der Figuren vergolden, so muss dieses vor Ausführung der feinen Einzelheiten geschehen und zwar auf folgende Weise: Mische 2 Theile fein geschlemmten Thon und 1 Theil Salz mit mässig dicker Bierhefe zu einem Teige; mit diesem bestreiche die Stellen des Silbers, welche weiss bleiben sollen, während die zur Vergoldung bestimmten unbedeckt bleiben. Hast du nun das Werk über glühenden Kohlen getrocknet, so vergolde die einzelnen Stellen sorgfältig ohne Anwendung von Wasser, wasche die vergoldeten ab, färbe und polire sie. Alsdann reibe das Werk behutsam mit feingepulverter Kohle und verschiedenen dünneren oder dickeren Holzstäbchen, bis es überall glänzend geworden ist. Nun erst führe die feineren Züge, sowohl im Silber, wie in der Vergoldung aus, indem du sie zugleich polirst."

(Ueber die Vergoldung des Silbers bei Cellini und Theophilus s. S. 123 und die Anmerkung dazu.)

„Wenn du diese goldene oder silberne erhabene Arbeit irgendwo befestigen willst, nimm Wachs, schmilz es in einem irdenen oder kupfernen Topfe und mische es mit feingepulvertem Ziegelstein oder feinem Sande und zwar im Verhältniss von 2 Theilen hiervon auf einen Theil Wachs. Die geschmolzene Mischung rühre mit einem hölzernen Löffel tüchtig um und fülle sie in alle Vertiefungen der Rückseite deiner erhabenen Arbeit ein. Ist die Masse darin erkaltet, so befestige die Arbeit, wo du willst. — Mit dünngeschlagenem Kupferblech wird auf dieselbe Weise verfahren; diese Arbeit erfordert aber, wegen der grösseren Härte des Kupfers weit mehr Ausdauer und Sorgfalt. Ist in diesem Falle das Werk bis zur Ausführung der feinen Züge vorgerückt, so scheuert man die Vorderseite, behufs Entfernung der schwarzen Haut, mittelst eines Lappens mit Sand ab. Alsdann vergoldet, polirt und färbt man und füllt nach Ausführung der Einzelheiten die Rückseite wie oben mit Kitt aus."

Aehnlich verfährt Theophilus bei dickerem Blech, welches stark genug ist, nachträglich noch mit Schneidwerkzeugen bearbeitet zu werden. Hierüber handelt das 78. Capitel, De opere ductili quod sculpitur, Ueber getriebene Arbeit, welche sculpirt wird:

„Schlage eine Kupferplatte so lang und breit, wie du sie haben willst, und so dünn, dass sie sich kaum noch biegen lässt. Dabei muss sie völlig frei von Rissen und Fehlern sein. Auf dieses Blech zeichne das Bildniss, welches du darstellen willst. Mit einem mittelgrossen, runden Hammer

schlage nun von der Rückseite aus an der Stelle des Kopfes eine Grube und hämmere von der Vorderseite aus mit einem dünnen Hammer das Feld rund um den Kopf; dann glühe auf Kohlen weich. Wenn die Platte abgekühlt ist, setze das Heraustreiben der ganzen Figur wie bei dem dünnen Kupferblech mit gekrümmten und glatten Eisen fort, indem du bald von dieser, bald von jener Seite aus niederschlägst und dabei häufig weichglühest. Ist das Bildniss hoch genug herausgetrieben, so nimm einen Palm lange Eisen, deren eines Ende dicker ist, so dass man mit dem Hammer daraufschlagen kann, und deren anderes Ende lang zugespitzt, dünn, rund oder scharf ist, wie es zum Zwecke passt. Lass einen solcher Arbeit kundigen Knaben sich neben dich setzen, fasse die Platte mit der linken und eines jener Eisen mit der rechten Hand; indem du nun den Knaben mit einem mittelgrossen Hammer auf das Eisen schlagen lässt, wirst du Augen und Nase angeben, das Haar, die Finger und Zehen und alle Falten der Gewandung. Dieses muss in der Weise geschehen, dass diese Einzelnheiten auf der Innenseite der Figuren sichtbar werden. Von dieser Rückseite her treibst du dann wieder nach vorn hinaus. Hast du solches bis zur Vollendung des Bildnisses fortgesetzt, so nimm Grab- und Schab-Eisen zur Hand und gib mit ihnen die einzelnen Haare, die feinen Fältchen der Gewänder, die Nägel an Händen und Füssen an. Vergolde danach die Kupferplatte, polire sie zuerst mit der Kratzbürste aus Messingdraht, endlich mit glatten Eisenwerkzeugen."

Eine Anweissung, die Kronen der Figuren auf dem Relief mit Edelsteinen, Perlen und Email zu schmücken, übergehen wir. Weiter unten heisst es dann:

„Auf dieselbe Weise kannst du, wenn du Erfindungsgabe hast, Bildnisse aus Gold oder Silber zum Schmuck der Evangelienbücher und Missale anfertigen; auch Thiere, Vögel und Blumen als Verzierung für die Sättel der Frauen. Auch werden nach diesem Verfahren auf goldenen oder silbernen Bechern oder in der Mitte von Schüsseln gegen Drachen, Löwen oder Greife kämpfende Ritter dargestellt, oder das Bildniss des Simson oder David, wie sie den Rachen des Löwen zerreissen u. s. w., wie es sich zum Werke schickt."

(Ueber die Reliefs an Gefässen s. d. Anmerkung zu Seite 113.)

Ist auch die Kunst des Treibens eine wohlbekannte geblieben, so wird sie doch in unserer Zeit, wo, oft auf Kosten einer mannichfaltigen Technik, Freihandarbeit durch fabrikmässige Herstellung zurückgedrängt ist, bei weitem nicht in der Ausdehnung geübt, wie im kaiserlichen Rom, im Mittelalter und vornehmlich der Renaissance. Ein grosser Theil der heute in den Handel gebrachten Reliefs u. s. w. aus edlen Metallen wird durch Pressung aus dünnem Blech hergestellt, ein Verfahren, welches wohl zur wohlfeilen Anfertigung rein decorativer Reliefs dienen mag, aber für figürliche und überhaupt solche Darstellungen, die auf einen selbständigen Kunstwerth ausgehen, nur in untergeordneter Weise verwendet werden sollte. Cellini erwähnt des Verfahrens bei dieser Pressung oder Prägung in Stanzen als einer rein mechanischen Arbeit nicht; Theophilus beschreibt dasselbe in L. III Cap. 75, De opere quod sigillis imprimitur, Ueber die Arbeit, welche mit Stempeln gepresst wird:

„Man stellt Eisenstücke her, die einen Finger dick, drei bis vier Finger breit, einen Fuss lang sind. Sie müssen völlig fehlerfrei, ohne Flecken und Risse sein. In diese Platten gräbt man in der Art, wie man die Stempel zum Siegeln anfertigt, schmälere und breitere Streifen, worauf Blumen, Thiere, Vögel, oder mit Hälsen und Schwänzen verschlungene Drachen zu sehen sind. Diese Dinge werden aber nicht gar zu tief eingeschnitten, nur mitteltief und dabei recht sauber. Alsdann schlage Silberblech, viel dünner noch als du es für die getriebene Arbeit brauchtest. Gib diesem Blech die gewünschte Länge, reinige es mit feingepulverten Kohlen und einem Tuche, polire es mit geschabter Kreide. Stelle einen Ambos so unter das Eisen, dass das Eingegrabene nach oben gekehrt ist; lege über das darauf ausgebreitete Silberblech ein dickes Stück Blei. Nun schlage mit einem Hammer kräftig auf das Blei, damit dasselbe das dünne Silber in das Eingegrabene hineinpresse und auf diese Weise alle Einzelnheiten sich im Silber abdrücken. Ist das Silberblech länger als das Eisen, so ziehe es weiter, lege es mit einer Zange richtig auf das Eisen, schlage wieder auf das Blei, und so fort bis der ganze Streifen. Blech vollgepresst ist. Aehnlich verfährt man mit sehr dünnem Kupferblech; man reinigt, vergoldet und polirt dasselbe, legt es dann mit der vergoldeten Seite nach unten gekehrt über das Eisen, darüber das Blei und schlägt darauf, bis alle Einzelheiten deutlich im Blech ausgeprägt sind.“

S. 84. Das Löthen, d. h. die Verkittung von Metallen durch Schmelzung entweder der Metalle selbst oder einer leichtflüssigeren Legirung wird bei den Griechen auf einen bestimmten Künstler, den Glaukos von Chios zurückgeführt (1. Hälfte des 6. Jahrhundert vor Chr.). Gegen diese, bei alten Schriftstellern oft wiederholte Behauptung würde nicht der Nachweis des Löthens als eines bei anderen Völkern weit älteren Verfahrens sprechen, wenn dies nicht schon die Wahrscheinlichkeit thäte, die so wichtige Löthung sei nicht erst in so später Zeit unter die technischen Hülfsmittel der griechischen Metallarbeiter aufgenommen. Eine vielfache Anwendung und geschickte Weiterbildung des Verfahrens mag hier leicht mit der Erfindung verwechselt sein. Wie alt diese letztere dagegen im Allgemeinen und welchen Veränderungen das Löthverfahren im Laufe von zwei Jahrtausenden unterworfen wurde, mag das Beispiel des Goldes, als eines der ältesten, vielleicht des absolut ältesten der verarbeiteten Metalle zeigen. In mecklenburgischen und dänischen Gräbern der Bronzezeit kommen nicht selten spiralförmig gedrehte Fingerringe aus endlosem Golddraht vor; die Feinheit des verwendeten Goldes gestattete hier eine directe Verlöthung der Drahtenden in starkem Feuer. (S. Morlot, angef. S. 185.) Ein gleiches Verfahren fand bei der uralten Technik des Filigranes statt. Sobald man nicht mehr feines Gold verarbeitete, sondern dasselbe mit Kupfer legirte, musste ein einfacher Vergleich der Schmelzbarkeit jenes mit der dieser Legirung zum eigentlichen Löthen führen — wie dies auch in der That der Fall war. Zu Plinius Zeit war dann das Verfahren schon ganz dem heutigen ähnlich. In B. XXXIII, 29 der Historia naturalis wird erzählt, dass die Goldarbeiter das reine Gold mit einer Santerna genannten Mischung von

Grünspan, Salpeter und Harn, das erzhaltige dagegen mit einer Legirung von 7 Theilen Gold und 1 Theil Silber lötheten. Beide Verfahren beschreibt auch Theophilus, fügt jedoch noch das Aufschütten von Weinstein und Salz zum Abhalten der Luft vom schmelzenden Metalle hinzu. Cellini endlich lehrt des Löthen des Goldes als ein noch weiter entwickeltes, indem er bei Verlöthung am selben Werke successive weniger feine und daher leichtflüssigere Legirungen anzuwenden räth, damit das einmal Verlöthete nicht wieder aufgerührt werde; auch wendet er beim „Saldare a calore“ ein neues Lothpulver aus Grünspan, Ammoniak und Borax an. Die heutige Chemie mag hier allerdings weit mannigfaltigere Mittel zu Gebote stellen, doch bleibt jene alte Weise immer schon desswegen bedeutend, weil sie an Werken erprobt wurde, wie sie das heutige Handwerk in solcher Vollendung nicht mehr kennt.

S. 95. Ueber das Färben des Goldes s. S. 124 und die Anmerkung dazu.

S. 99. Ueber den Guss silberner Cardinalssiegel ist zu vergleichen die Beschreibung des Gusses massiver Gefässtheile S. 116 und die Anmerkung dazu.

S. 103 — 110. Das Prägen der Münzen und Medaillen. Während man sich in frühester Zeit begnügt hatte, die Münzen fertig zu giessen — wie erhaltene Hohlformen aus Stein und Thon beweisen, goss man später nur noch die zum Ausprägen bestimmten Münzen (Schrötlinge) und prägte diese dann mittelst der in Erz geschnittenen und gehärteten Stempel, anfänglich nur durch wuchtigen Schlag mit dem Hammer, später durch eine Vorrichtung, welche der bei dem von Cellini beschriebenen „coniare“, Keilen, ähnlich gewesen sein mag. Stählerne Münzstempel kamen in Rom erst in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts nach Chr. auf. Ein Prägen mit der Schraube war schon deshalb nicht möglich, weil diese einfache Maschine „die Schraube“ überhaupt dem Alterthum erst verhältnissmässig sehr spät bekannt wurde. — Um das oft sehr hohe Relief der Münzen besser herzustellen, gab man im Alterthum den gegossenen Schrötlingen eine linsenförmige Gestalt. Aus demselben Grunde nahm man zu Cellini's Zeit über dem Modell eine Hohlform, goss die Medaille und prägte das so hergestellte Relief dann erst mit dem sauber geschnittenen Stahlstempel; um ihm grössere Schärfe zu geben, ward es oft noch fein überarbeitet — ein allerdings umständliches Verfahren, das aber auch Werke hervorbrachte, die gleich bewundernswerth durch ihre technische wie künstlerische Vollendung sind.

S. 104. Pila und torsello. Von dem Glühen in der von Cellini hier beschriebenen Mischung sollte man eher eine Verstählung der Stempel durch Aufnahme von Kohle als ein „indolcire“, (sanft machen)

zur Erleichterung des Eingrabens erwarten. Ein solches Verstählen von Eisen durch Glühen in einer kohlenhaltigen Mischung beschreibt Theophilus an mehreren Orten; so heisst es in L. III Cap. 18, Ueber das Härten der Feilen:

„Mische gebranntes Horn-Pulver mit dem dritten Theil Salz und menge sie tüchtig. Dann stecke die Feile ins Feuer und besprenge sie, sobald sie glühet, mit obiger Mischung. Nun halte sie über glühende Kohlen und blase rasch mit dem Blasbalg, doch so, dass die Mischung (das temperamentum) nicht abfällt. Darauf nimm die Feile heraus und lösche sie in Wasser ab."

Und im folgenden Capitel:

„Salbe die Feilen mit altem Schweinefett und umwickele sie mit kleinen, aus Bocksleder geschnittenen Riemen, die du mit Leinenfaden festbindest. Danach umhülle sie mit geknetetem Thon, eine jede für sich, jedoch so, dass die Schwänze freibleiben. Sobald sie getrocknet sind, bringe sie in ein starkes Gebläsefeuer, bis das Leder verbrannt ist. Indem du sie nun rasch aus der Thonhülle ziehst, lösche sie in Wasser ab und trockne sie in der Nähe des Feuers."

Das einfache, von Cellini öfter erwähnte Härten des Stahles durch Ablöschung desselben in kaltem Wasser beschreibt Theophilus dann in Cap. 20; — die Erfindung dieses Verfahrens wird von den Griechen wieder auf bestimmte in historischer Zeit lebende Künstler, besonders den S. 178 erwähnten Glaukos zurückgeführt, ob mit Unrecht lässt sich ebensowenig wie bei der Erfindung des Löthens nachweisen. — Ein Ablöschen der Bronze, wodurch diese nicht wie das Eisen hart, sondern weich und hämmerbar wird, ist für die Bronzezeit durch aus Bronze getriebene Gefässe nachgewiesen; dieses Verfahren beginnt übrigens erst in der letzten Zeit der Bronze das Giessen der Gefässe zu ersetzen.

S. 110. Wie das Gefäss begonnen wird. Diese von Cellini als „Grosseria" bezeichnete Technik ist im Grunde dieselbe, welche er in Cap. XII als „Minuteria" beschrieb, nur dass es sich dort um die Herstellung von Reliefs oder Statuetten, hier um die von Gefässen oder grösseren Figuren handelt. Eine noch grössere Uebereinstimmung als wir sie zwischen Cellini und Theophilus hinsichtlich der Minuterie fanden, ergibt sich aus dem Vergleiche ihres Verfahrens bei der Grosserie. In Cap. 27 der Schedula L. III. beschreibt Theophilus zunächst den Guss der Platten so, wie Cellini im Cap. XIX:

„Willst du einen grösseren, 4, 6 oder 10 Mark schweren Kelch aus Silber anfertigen, so prüfe und reinige zuförderst sämmtliches Silber im Feuer, theile es dann in demselben Verhältnisse für Becher und Fuss des Kelches ab, wie bei dem kleinen Kelche geschah. Darauf nimm zwei, einen Palm lange und ebenso breite Eisenplatten von der Dicke eines Strohhalmes, die gleichmässig geschmiedet, fehlerfrei und mit dem Hobel geglättet sind. Zwischen ihnen wirst du einen gleichförmig geschmiedeten, mässig dicken eisernen Reifen anbringen, den du zu einem Kreise von solcher Grösse gekrümmt hast, wie der Menge des zu giessenden Silbers entspricht. Vereinige

aber die beiden Enden des Reifen nicht, sondern lass sie ein wenig von einander abstehen, damit zwischen ihnen eine Oeffnung zum Eingiessen bleibt. Auch lege diesen Ring der Art zwischen die Eisenplatten, dass seine Enden ein wenig daraus hervorragen. Befestige die Platten mit drei starken, krummen Eisen an drei Stellen, an dem unteren Theil und beiderseits neben dem Eingussloche. Den Raum zwischen den Platten rund um den Eisenring verschmiere dicht mit geknetetem Thon. Wenn diese Form trocken ist, erwärme sie und giesse das geschmolzene Silber hinein. Alles Silber und Gold, das auf diese Weise gegossen wird, ist, wenn nicht sehr nachlässig verfahren wurde, stets zu jederlei Arbeit geeignet. Die Grösse der Eisenringe wirst du stets nach der Metallmenge einrichten und deren somit grosse und kleinere anfertigen."

S. 113. Die Grosserie. Cellini lehrt nur das Treiben von silbernen Gefässen im Allgemeinen und gibt als Beispiel die Anfertigung eines Gefässes von Eiform mit verengtem Halse. Theophilus dagegen beschreibt dem Plane seines Werkes gemäss die Herstellung ganz bestimmter, für den kirchlichen Ritus vorgeschriebener Gefässformen, unter Anderem diejenige eines silbernen Kelches, desselben, den er mit Niello zu verzieren räth. Die runde Silberplatte wird mit dem Hammer etwas dünner geschlagen. Dann fährt Theophilus fort:

„Suche die Mitte der Platte und ziehe mit dem Zirkel ein kleines Centrum um jene Mitte. Dasselbe bezeichnet die Stelle, wo du (später) einen viereckigen Schwanz zur Verbindung mit dem Fusse des Kelches anzubringen hast. Ist das Silber nun so dünn gehämmert, dass es sich mit der Hand biegen lässt, so ziehe mit dem Zirkel auf der Ober- (Innen-)fläche Kreise vom Mittelpunkt bis zur Hälfte des Durchmessers, und auf der Unter- (Aussen)fläche Kreise von der Hälfte des Durchmessers bis an den Rand. Schlage dann, indem du dabei diesen Kreisen folgst, mit einem runden Hammer die Innenfläche der Art, dass sie vertieft wird; mit einem mittelschweren Hammer aber auf einem runden Ambos die Aussenfläche in der Weise, dass der Rand sich verengt. Hiermit fahre fort bis der Becher des Kelches" (— die Cupa —) „die Form und Weite zeigt, welche der Silbermenge entsprechen.

Ist dies geschehen, so feile innen und aussen und auch rings herum den Rand des Bechers, bis Alles gleichmässig eben ist. Dann theile die noch übrige Hälfte des Silbers" (— von dem für den Kelch bestimmten Silber ward die Hälfte zum Guss der Platte für den Becher verwendet —) „in zwei gleiche Theile, nimm von einem derselben das Gewicht von 6 Münzen" (nummi?) „und lege dies dem anderen Theile bei, welcher für den Fuss bestimmt ist. Dieser Zusatz wird ihm nachher durch das Feilen doch wieder entzogen und dann seiner eigenen" (— für die Patena bestimmten —) „Hälfte zurückgegeben. Alsdann schmilz das Silber, hämmere es, wie du beim Becher thatest, nur befestige an dasselbe später keinen Schwanz. Nachdem du das dünn geschlagene Silber von innen und aussen mittelst eines runden Hammers (wie oben) vertieft hast, ist an ihm der Nodus" (Knoten des Kelchfusses) „herauszutreiben. Beginne mit einem mittelgrossen Hammer über einem runden Ambos; dann hämmere über einem beiderseits verlängerten Ambos, bis der Hals so schlank geworden ist, wie du wünschest. Hierbei gib wohl Acht keine Stelle stärker als die andere zu schlagen, damit ja nicht der Knoten mehr nach einer Seite als nach der anderen sich neige, sondern verfahre so, dass er genau in der Mitte bleibe, überall gleich dick und gleich breit sei. Ist dies der Fall, so stelle ihn über Kohlen, fülle ihn mit Wachs

und halte ihn, sobald er abgekühlt ist, mit der linken Hand, während deine rechte einen kleinen Punzen hält. Lass einen Knaben sich neben dich setzen und mit einem kleinen Hammer den Punzen da einschlagen, wohin du ihn hältst. Auf diese Weise wirst du den Ring angeben, welcher sich unterhalb des Nodus um den Fuss legt. Ist derselbe angedeutet, schmilz das Wachs aus, glühe den Fuss, giesse das Wachs wieder ein und schlage den Ring auf dieselbe Weise tiefer ein; so fahre fort, bis derselbe mit seinen Körnern gleichmässig gut herausgetrieben ist. Nun feile und schabe den Nodus und ebenso den Umkreis des Fusses innen und aussen und am Rande; mache in der Mitte oben am Nodus eine viereckige Oeffnung im Verhältniss zur Grösse des Schwanzes am Becher und stecke in diese Oeffnung ein dickes, rundes, durchbohrtes Stück Silber. Den Ring, der zwischen dem Nodus und dem Becher anzubringen ist, verfertige für sich allein genau dem gleich, welchen du unter dem Knoten des Fusses mit Hülfe des Punzens hergestellt hast. Nimm dann ein stumpfes eisernes Werkzeug, reibe es auf einem Schleifstein, dann mit Kohlenpulver auf einem Brett und polire mit diesem Eisen den Kelch innen und aussen, Nodus, Fuss und Ring; zuletzt reibe denselben noch mit einem Tuche und feingeschabter Kreide, bis er überall hell glänzt. Ist dies Alles vollbracht, so bleibt nur noch, den Schwanz am Becher mit einer Feile in vier gleiche Theile zu spalten, den Becher auf einem gerundeten Ambos umzustürzen, den Fuss des Kelches auf den Schwanz zu stecken und durch den Nodus zwischen die vier Theile jenes Schwanzes einen eisernen Punzen fest einzukeilen.

Zuletzt schmilz das abgefeilte und abgeschabte Silber mit dem noch übrigen zusammen und schlage einen mit dem Zirkel kreisförmig gerundeten Teller daraus, dessen Durchmesser die ganze Höhe des Kelches um ein Geringes übertrifft. Durch Hämmern gib diesem Teller eine Vertiefung, die genau in die Mündung des Kelches passt. Ziehe, wenn du willst, noch auf der Tellerfläche zwei Kreise und zeichne mit einem stumpfen Pfriemen in die Mitte etwa das Bildniss eines Lammes oder eine Hand, die vom Himmel herab zu segnen scheint, zwischen die beiden Kreise aber Buchstaben; grabe dann die Zeichnung mit dem Grabstichel leicht aus und polire wie beim Kelche."

Man erkennt in der Beschreibung dieses Calix leicht die einfache Form der romanischen Kelche. Das Treiben mit dem Hammer schafft aber auch weit schwierigere Gefässformen; so lehrt Cap. 60 ganz ähnlich die Anfertigung eines höchst complicirten Räucherfasses, Cap. 68 die einer flaschenförmigen Ampulla. Hier heisst es:

„Willst du die Ampulla zum Eingiessen des Weines anfertigen, so treibe ein Stück Silber auf ähnliche Weise, wie du es für den Nodus am Kelche machtest; nur dass der Bauch der Ampulla viel weiter ausgetrieben und der Hals derselben mit Hülfe eines Horn-Hammers und eines gewöhnlichen, mittelgrossen Hammers über einem sehr langen und schlanken Ambos verengt werden muss. Bisweilen füllt man auch die Ampulla mit Wachs und bearbeitet sie behutsam mit einem mittelgrossen Eisenhammer, damit die Rundung ihres Bauches und die Schlankheit ihres Halses sich geschmackvoller und gleichmässiger gestalte. Nach dem Ausschmelzen des Wachses wird die Ampulla geglühet, dann das Wachs wieder eingefüllt, mit dem Hämmern fortgefahren, bis die gewünschte Form erreicht ist."

Ganz ähnlich wie Cellini (S. 116) verfährt auch Theophilus bei der Ausschmückung seiner Silbergefässe mit Reliefs. Bei der Beschreibung der Ampulla heisst es weiter:

„Willst du nun noch auf der Ampulla Bildnisse oder Thiere oder Blumen in getriebener Arbeit herstellen, so bereite zuerst die „tenax“ genannte Masse.“

Wie diese bereitet wurde, lehrt uns Cap. 54:

„Pulvere ein Stück Ziegelstein; schmilz Pech in einem Topfe und füge ein wenig Wachs hinzu. Sind letztere Theile gleichmässig geschmolzen, so schütte das Ziegelpulver hinein, rühre stark um und giesse die Masse in ein Gefäss mit Wasser. Wenn sie abzukühlen beginnt, knete sie mit beiden Händen so lange im Wasser, bis sie sich wie eine Haut ziehen und strecken lässt. Dann schmilz sie sofort noch einmal und fülle damit die Ampulla bis an den Rand. Wenn diese nun abgekühlt ist, zeichne auf ihren Bauch und Hals, was dir gefällt. Dann nimm feine Punzen und gib mit diesen durch Schlagen mit einem kleinen Hammer behutsam die Umrisse der Zeichnung an. Nimm darauf die Ampulla in deine linke, einen Punzen in die rechte Hand, halte diesen an die richtige Stelle und lass einen neben dir sitzenden Knaben mit einem Hammer, bald gelinde, bald kräftig darauf schlagen. Auf diese Weise werden die Felder vertieft und die Darstellungen daraus hervorgetrieben. Nachdem du das Ganze einmal überarbeitet hast, nähere die Ampulla dem Feuer, schütte die Masse „tenax“ aus, glühe die Ampulla, fülle sie wieder und fahre wie vorhin mit dem Treiben fort, bis sämmtliche Felder niedergeschlagen sind, und die Darstellung sich wie eine gegossene Arbeit ausnimmt. Bei diesem Verfahren muss man übrigens das Silber der Ampulla ja dick genug nehmen, dass nach dem Treiben die erhabene Arbeit noch mit Grabsticheln zierlich überarbeitet, beschnitten, gravirt und geschabt werden kann.“

Das Treiben von Gefässen aus hämmerbaren Metallen ist eine uralte Kunst. In Dänemark und anderen zur Bronzezeit reich bevölkerten Ländern finden sich weitbauchige Urnen und kleinere Gefässe mit verengertem Hals, deren sehr reines Gold durch Platinbeimengung als Uralisches gekennzeichnet wird und deren getriebene, aus einfach geometrischen Linien zusammengesetzte Verzierungen diese Gefässe noch als Erzeugnisse der Bronzezeit selbst bezeichnen. Silberne Gefässe kommen jedoch erst sehr viel später vor, da dies Metall nicht vor der Eisenzeit aus seinen Erzen dargestellt werden konnte. Das alte Aegypten verarbeitete schon beide Metalle, Silber nur wenig; getriebene Gefässe aus Gold sind dagegen häufig. In den schönsten Zeiten der griechischen Kunst wurde vornehmlich das Silber durch Treiben zu Waffenstücken, Schüsseln und anderen Gefässen verarbeitet, diese häufig durch gleichfalls getriebene Reliefs verziert. Solche Reliefs stellen bei Gefässen häufig dem Pflanzenreich entnommene Ornamente vor; so erwähnen die römischen Schriftsteller mit Farrenkraut, Epheublättern oder Weinlaub verzierte Silberschalen. Auch figürliche Reliefs sind nicht selten; oft waren diese beweglich, besonders bei goldnen Bechern, und konnten so verschiedenen Trinkgefässen als Schmuck dienen. Im Allgemeinen jedoch wurden die feineren, auf höheren Kunstwerth berechneten Reliefs häufiger aus dem massiven Metall geschnitten, cälirt; ja, ganze Gefässe, wie Trinkschalen, wurden sammt ihren Reliefs aus der Masse gearbeitet und dabei nur die weitest vor-

ragenden Theile des Reliefs stückweise angefügt (s. S. 175). Wenn auch keine bestimmten Nachrichten über das im Alterthum beim Treiben der Grosseriearbeiten befolgte Verfahren vorliegen, sprechen doch viele erhaltene Werke, oft von wunderbarer Schönheit der Form im Allgemeinen wie der figürlichen Darstellung in den Reliefs, dafür, dass ein, dem von Theophilus und Cellini beschriebenen ähnliches Verfahren beobachtet wurde. Die Herstellung grosser, enghalsiger, mit erhabener Arbeit gezierter Gefässe liesse sich in der That auf andere Weise nicht erklären.

S. 116 u. 117. Der Guss kleiner Metallsachen. Auf dreierlei Weise kann beim Guss kleinerer Gegenstände aus Metall verfahren werden: Man giesst in eine feste, aus Metall oder Stein gearbeitete Hohlform, welche aus zweien oder mehreren Theilen besteht, die sich beliebig auseinandernehmen und zusammenfügen lassen. Diese Art des Gusses — das Giessen in Schalen — couler en coquilles — findet nur da statt, wo es sich um wenig complicirte Formen ohne Unterhöhlungen handelt. Ein Gleiches ist der Fall mit dem zweiten Verfahren, dem Giessen in mit Sand gefüllte Formkasten — couler en sable. Man drückt ein in fester Masse ausgearbeitetes Modell in einen mit Formsand gefüllten Kasten zur Hälfte ein, und zur anderen Hälfte in einen ähnlichen Kasten; die so erhaltenen halben Hohlformen passt man nach Herausnahme des Modelles wieder auf einander und giesst hinein. Cellini wendet dies Verfahren für die Herstellung von grossen silbernen Cardinalssiegeln an und beschreibt es S. 100. Sobald aber zusammengesetzte und unterhöhlte Gegenstände vorliegen, muss der Giesser das dritte, von Cellini wiederholt ausführlich beschriebene couler en cire perdue zu Hülfe nehmen. Auf letztere Weise giesst Cellini silberne Cardinalssiegel (S. 101), Henkel, Griffe und andere Gefässtheile (S. 116); genau so verfährt Theophilus, um einen Henkel und die Gussröhre für die Ampulla (deren Treiben s. S. 182), Griffe für den silbernen Kelch (dessen Treiben s. S. 181) herzustellen. Er beschreibt dieses in Cap. 29 folgendermaassen:

„Willst du Ohren (auriculi) an dem Kelche anbringen, so nimm, sobald letzterer mit dem Hammer getrieben und abgeschabt ist, Wachs zur Hand und bilde daraus die Ohren in Gestalt von Drachen, Thieren, Vögeln oder Blättern, wie es dir gefällt. Dann befestige oben an jedem Henkel ein Stückchen Wachs gleich einer dünnen Kerze von der Länge des kleinen Fingers, am oberen Ende jedoch ein wenig dicker. Dieses Wachs, welches infusorium" (Eingussröhre, bei Cellini bocca) „heisst, befestige mit einem heissen Eisen. Darauf nimm stark gekneteten Thon, bestreiche mit diesem beide Ohren, sorgfältig eines nach dem anderen, so dass alle Vertiefungen des Wachsmodelles damit ausgefüllt werden. Nachdem du einmal hast trocknen lassen, bestreiche aufs Neue überall recht sorgfältig; nur muss das Ende der Eingussröhre frei bleiben. Dasselbe wiederhole noch öfter. Dann stelle diese Formen neben glühende Kohlen und giesse das Wachs aus, sobald es geschmolzen ist. Wenn dies geschehen, bringe sie vollends ins Feuer, indem

du dabei die Löcher, durch welche das Wachs abgeflossen ist, nach unten kehrst. Lass sie bis zum Glühendwerden über den Kohlen. Schmilz nun sofort das Silber, indem du ein wenig spanisches Auricalcum (Messing) beimischest, und giesse, nachdem du die Formen vom Feuer genommen und sicher aufgestellt hast, an derselben Stelle ein, wo das Wachs ausgeflossen ist. Wenn die Formen abgekühlt sind, entferne den Thon und befestige die Henkel durch Annageln und Verlöthen an den Kelch."

Dass im klassischen Alterthum dasselbe Verfahren befolgt wurde, nicht nur im Kleinen, sondern ganz wie noch zur Zeit der Renaissance auch für grössere Gusswerke, ist durch deutliche Hinweise der Schriftsteller, durch Darstellungen von Werkstätten auf Vasenbildern, am unzweifelhaftesten durch die erhaltenen Werke selbst bewiesen. Weniger bekannt dürfte ein von dem Schweizer Alterthumsforscher A. Morlot mit grossem Scharfsinn geführter Nachweis seien, dass alle drei, oben erwähnten Arten des Gusses schon vor Verwendung des Eisens während des durch die Bronze, als Material der Waffen und schneidenden Werkzeuge, gekennzeichneten Culturzustandes der nordeuropäischen Völker in Uebung waren (s. A. Morlot, Sur le passage de l'âge de la pierre à l'âge du bronze et sur les métaux employés dans l'âge du bronze; Copenhague 1866). Erhaltene Hohlformen aus Sandstein und Metall sprechen zugleich mit der Regelmässigkeit der Gussnaht an dem gegossenen Metalle selbst für das „couler en coquilles". Unregelmässigkeiten der Gussnaht bei aus demselben Funde stammenden und offenbar nach demselben Modell angefertigten Stücken, deuten unzweifelhaft auf das „couler en sable". Dafür, dass das „couler en cire perdue" geübt wurde, sprechen Bronzearbeiten, deren complicirte Formen und Unterhöhlungen ein anderes Verfahren kaum zugelassen hätten, verkettete Ringe, die ohne Oeffnung sind und aus einem Stücke gegossen seien müssen, feine Gravirungen von Ornamenten, deren leicht geschwungene Formen auf ein Eingraben in weiche Masse deuten. Hierzu kommen noch die directen Kennzeichen von auf diese Art gegossenen Stücken: das Fehlen der Gussnähte — man hätte diese zufolge des Mangels mechanischer Hülfsmittel, wie er sich im häufigen Belassen des Angusses ausspricht, kaum entfernen können, jedenfalls wären Spuren der Nähte in den feinen Gravirungen nicht zu verwischen gewesen —; das Vorkommen einer leichten Anschwellung am Rande des Gravirten — wie solche durch das bei Seit Schieben des Wachses entstehen musste —; das Fehlen von Stichelglitschern — die ja im Wachs leicht zu verstreichen waren —; den gravirten Ornamenten entsprechende Anschwellungen auf der Innenseite dünnwandiger, gegossener Gefässe; die Spuren der Spateln, mit denen man das Wachs modellirte, an Stellen, die nicht bestimmt waren sichtbar zu bleiben; die unregelmässigen Eindrücke und Rauhigkeiten, welche das bei unvorsichtigem Ausschmelzen in der Form verkohlte Wachs dem flüssigen Metalle aufprägen musste. — Wie früh und in welcher

Reihenfolge obige Gussarten Anwendung fanden, lässt sich bei der noch sehr streitigen Eintheilung der nord-europäischen Bronzezeit nicht feststellen.

S. 119. Aus Silber getriebene Figuren. Wie Cellini von dem Treiben silberner Gefässe ausgeht, um das der Statuetten zu erklären, so auch Theophilus, der seine Beschreibung des Treibens der Ampulla (Cap. 59) mit den Worten schliesst:

„Auf dieselbe Weise verfahre, um goldene und silberne Becher herzustellen, Schüsseln, Dosen zur Aufbewahrung der Hostie, Weihrauchkapseln, Messergriffe, auch Bildnisse des Gekreuzigten aus Gold und Silber."

S. 119. Eine silberne Statue, welche den Hercules mit zwei Säulen darstellte. „Un Ercole con due colonne." Dieses Gastgeschenk Franz I. an Karl V. bezog sich auf des Kaisers Sinnbild. Die beiden Säulen sind die Felsen von Gibraltar und von Abila in Afrika. Der Spruch dazu lautete: „Plus ultra" — Weiter hinaus! Ueber Franz I. Devise und Sinnbild s. S. 131 und die Anmerkung dazu. —

S. 123. Das Vergolden. Das Vergolden des Erzes beschreibt Plinius (H. N. XXXIII, 20) ähnlich, wie Cellini das seiner Silberstatue: Das Erz wird abgekratzt, geglüht, in einer Lauge von Salz, Essig und Alaun gelöscht; das Gold in Blättchen mit einer Quecksilbermischung aufgetragen. Völlige Uebereinstimmung mit Cellini ergibt die Anweisung des Theophilus in L. III. Cap. 34: Gold und Quecksilber werden im Verhältniss von 1 zu 8 durch Vereiben gemischt, im Tiegel unter Umrühren erhitzt, mit Wasser abgelöscht und ausgewaschen u. s. w.

S. 124. Das Färben des Goldes, heut zu Tage meist durch einen galvanischen Niederschlag reinen Goldes ersetzt, spielte in der alten Goldschmiedekunst eine bedeutende Rolle, wie Cellini's complicirte Recepte zur Bereitung der „colori per colorire dove sarà dorato" beweisen. Die Hauptwirkung dieses Färbens ist, dass das aus der Goldfarbe sich entwickelnde Chlor in der äussersten Schicht des vergoldeten Gegenstandes oder der Legirung etwas Gold auflöst, welches sich dann als ein dünnes Häutchen chemisch reinen Goldes wieder auf der Oberfläche absetzt. Theophilus gibt ein Recept zum Färben des Goldes in Cap. 40 des L. III:

„Nimm atramentum" (entweder Kupfer- oder Eisenvitriol), „schütte es in einen reinen, im Feuer schon erprobten Topf, stelle diesen über Kohlen bis das atramentum geschmolzen und hart geworden ist. Dann stecke den Topf unter dieselben Kohlen, decke ihn zu und blase mit dem Blasbalg, bis das atramentum verbrannt und roth geworden ist. Nachdem dasselbe wieder abgekühlt ist, zermalme es nach Beifügung eines dritten Theiles Salz, mittelst eines eisernen Hammers in einer Holzschüssel. Nun mische es mit Urin oder Wein und zerreibe wieder, bis es zu einem Brei wird von Dicke der Hefe. Von diesem Brei streiche mit einer Feder auf die Vergoldung, bis

diese ganz davon bedeckt ist; lege das Werk auf Kohlen, bis der Brei trocken ist und ein leichter Rauch von ihm aufsteigt. Nun entferne das Werk rasch vom Feuer und stecke es in's Wasser, wasche und bürste es ab, trockne dasselbe wieder über Kohlen und umwickele es endlich bis zur Abkühlung mit einem reinen Tuche.

S. 128. Wie der Königscement bereitet wird. In der von Cellini für den Cement gegebenen Vorschrift fehlt das Kochsalz, welches nothwendig darin sein muss, damit durch das sich entwickelnde Chlor das Silber des unreinen Goldes in Chlorsilber verwandelt und durch das beigemischte Ziegelpulver eingesogen werden kann. Das von Theophilus beschriebene Affiniren des Goldes (L. III Cap. 33) entspricht dem sog. Pfannenschmied'schen Process der heutigen Praxis, bei dem die Scheidung des Legirungsmetalles vom Golde durch Schmelzen mit Schwefel bewirkt wird.

S. 128. Anhang zu den Anmerkungen über die Goldschmiedekunst: Tauschirarbeit. Obgleich wir aus C.'s Lebensbensbeschreibung wissen, dass er im Jahr 1526 mit Gold eingelegte türkische Dolche und ebenso verzierte antike Stahlringe nachahmte, enthalten die Tr. keine Beschreibung dieser im Ital. „lavoro all' arsimina" genannten Technik. C. sagt in der Vita: „Zu der Zeit kamen mir einige kleine türkische Dolche in die Hände, wovon sowohl Griff und Klinge, als auch die Scheide von Eisen war; auf diesem fand sich das schönste Blätterwerk nach türkischer Art eingegraben und auf das zierlichste mit Gold ausgelegt. Eine solche Arbeit reizte mich gewaltig, auch in dieser Profession etwas zu leisten, die doch so verschieden von meinen übrigen war, und als ich sah, dass sie mir auf's beste gelang, mehrere dergleichen Arbeiten anzufertigen, welche schöner und dauerhafter als die türkischen ausfielen und zwar wegen verschiedener Ursachen. Erstlich, weil ich in meinem Stahl die Figuren tiefer untergrub, als es bei den türkischen Arbeiten zu geschehen pflegte; zweitens, weil jenes türkische Laubwerk eigentlich nur aus Arumsblättern mit einigen Sonnenblümchen besteht, die, obgleich sie einige Anmuth haben, doch auf die Dauer nicht wie unser Laubwerk gefallen." An einer anderen Stelle heisst es: „Auch begab sich's, dass in dieser Zeit in einigen alten Graburnen unter der Asche gewisse eiserne Ringe gefunden wurden, von den Alten schön mit Gold eingelegt. In jedem war ein kleiner Onyx gefasst. Auf Verlangen einiger Herren, die meine grossen Freunde waren, machte ich verschiedene solche Ringe. Ich nahm dazu den reinsten Stahl, und grub und legte die Zierrathen mit grosser Sorgfalt ein. Sie sahen sehr gut aus und ich erhielt manchmal nur für meine Arbeit mehr als 40 Scudi." Neu war übrigens die Art von eingelegter Arbeit bei weitem nicht; von den ältesten Zeiten her bekannt, war sie, wie eine fortlaufende Reihe von Monumenten zeigt, niemals ganz erloschen.

Theophilus entwirft schon eine genaue Beschreibung jener beiden Methoden des Tauschirens, welche dann im Laufe des 16. Jahrhunderts und auch später noch, besonders in Prachtrüstungen und Prunkwaffen, wahre Wunderwerke kunstvoller Goldschmiedearbeit lieferten.

Das Cap. 90 L. III. in der Schedula handelt „vom Eisen“, „de ferro“. Nach einigen Worten über die Gewinnung des Eisens und Stahles, fährt Theophilus fort:

„Hast du das Eisen zubereitet und daraus Sporen oder andere Theile der Ausrüstung eines Reiters angefertigt und willst diese noch mit Gold oder Silber schmücken, so nimm das reinste Silber und schlage es recht dünn. Dann nimm eine gedrechselte Scheibe aus Eichenholz, einen Fuss im Durchmesser; ihr Umfang muss dünn sein, ihre Mitte beiderseits dicker, damit man durch dieselbe ein anderes Stück Holz stecken kann, mit dem die Scheibe sich dreht. Am einen Ende des letzteren wird ein anderes gebogenes Stück Holz befegstigt, mit welchem man die Scheibe umdrehen kann. Mache in ihren äusseren Rand Einschnitte gleich Stufen, welche nach rückwärts gerichtet sind. Die Scheibe bringe zwischen zwei Säulchen an, die der Quere nach fest auf der Bank stehen, so dass du den gekrümmten Griff zum Drehen zur Rechten hast. Eine dritte Säule befestige auf der Bank links dicht vor der Scheibe. An dieser Säule bringe ein dünnes Stück Holz so an, dass dasselbe auf den Rand der Scheibe aufliegt. Am Ende dieses dünnen Holzes muss ein Stückchen äusserst scharf geschliffenen Stahles von der Länge und Breite eines grossen Fingernagels sicher befestigt sein, damit, wenn beim Umdrehen des Rades jenes Holz von Stufe zu Stufe fällt, der Stahl in Schwingung gerathe und einen Schnitt in einen vorgehaltenen Gegenstand mache.

Hast du nun einen Sporn gleichmässig abgefeilt, so lege ihn auf glühende Kohlen, bis er schwarz anläuft. Ist er wieder abgekühlt, so fasse ihn mit der linken Hand während du das Rad mit der rechten drehest; nähere ihn dem Stahlmesser und mache auf diese Weise eine Reihe sehr feiner Einschnitte in die Länge und dann zum zweiten Mal in die Quere. Alsdann nimm mit einer Zange Stückchen feinen Silbers und lege sie darauf; reibe sie dann mit derselben Zange, bis sie festsitzen. Bist du mit dieser Arbeit fertig, so lege den Sporn wiederum bis zum Schwarzwerden auf glühende Kohlen, fasse ihn mit der Zange und glätte ihn mit einem langen an einem Handgriff befestigten Polirstahl. Erhitze noch einmal und polire auf dieselbe Weise recht stark aufdrückend. Willst du dann das Silber noch ganz oder theilweise vergolden, magst du dies thun. Mache auch Einschnitte in Gebisse und andere Theile vom Pferdegeschirr oder sonstige Eisensachen auf dieselbe Weise, jedoch tiefer. Nimm ganz feine Gold- oder Silberfäden und bilde daraus kleine Blumen, Kreise, oder was dir sonst beliebt, unc lege diese mit einer feinen Zange wie es dir gefällt auf das Eisen. Schlage mit einem kurzen Hammer behutsam darauf, bis sie festsitzen. Dabei kannst du stets eine silberne Blume mit einer goldenen abwechseln lassen. Hast du auf solche Weise die ganze Fläche des Eisens bedeckt, so lege dasselbe bis zum Schwarzwerden auf Kohlen, schlage mit einem mittelgrossen Hammer sorgsam darauf, bis überall, wo das Eisen bloss liegt, die Einschnitte ausgeebnet sind. Dein Werk wird so eine gewisse Aehnlichkeit mit Niellirtem zeigen.'

Wünschest du aber an Messern oder anderen Eiseninstrumenten Buchstaben zu sehen, so grabe zuerst mit dem Grabeisen Furchen ein, dann bilde aus starkem Silberdraht mit einer feinen Zange die betreffenden Buchstaben, lege sie in die Furchen und schlage sie mit einem Hammer fest

hinein. Auf dieselbe Weise kannst du auch Blumen und Kreise in Eisen graben, die du nachher mit Kupfer und Messingdrath auslegst.."

S. 131. Den Salamander, des Königs Wahlzeichen. Der damaligen Sitte gemäss (s. z. B. Anmerkung zu S. 119 führte Franz I. (1515 — 47) die Devise „Nutrisco et extinguo" und das Zeichen des Salamanders in Flammen. Der wahre Sinn dieser Devise ergibt sich aus einer Medaille auf Franz I. als Herzog von Angoulême, deren Inschrift lautet: „Notrisco al buono, stgo il reo" — („ich nähre den Guten, lösche aus den Bösen.") (S. Arneth, Denkschr. d. kk. Acad. d. Wissensch. IX). Diese Wahlzeichen kehren an einer Menge von Geräthen und Kunstwerken wieder, welche theils für den König selbst bestimmt waren, theils in irgend einem Bezug zu ihm standen. An der Saliera Cellini's liegt vor dem Tempelchen ein blau emaillirter Salamander in goldenen Flammen, ist dann wieder am Tempel selbst als Seitenstück zu dem Wappen (goldene Lilien in blauem Felde), (S. 28 u. 29), endlich auch an dem Erz-Portal mit der Nymphe von Fontainebleau angebracht. (S. 131). Als der junge König 1515 seinen Einzug in Paris hielt boten ihm die Kaufleute der Stadt ein prächtiges, $2^1/_2$ Fuss hohes und 43 Mark Goldes schweres Kunstwerk dar: Einen h. Franciscus der auf einem von 4 Pfeilern getragenen Throne sass; zwischen den Pfeilen war ein gekrönter Salamander der im Rachen einen roth und weiss emaillirten Zettel trug, auf dem man las: „Nutrisco et extinguo." u. s. w. (S. Labarte Arts Industriels, II, 531). Unter Heinrich II. führte Léonard Limousin noch ein Emailgemälde als Votivbild für die Ste Chapelle aus, auf dem oben das Wappen Frankreichs mit der Königskrone in Blau und Gold auf schwarzem Grund, daneben zwei F und zwei Salamander, unten die Devise „Nutrisco et extinguor (!). 1553" angebracht sind. (S. Laborde, Notice des émaux. 1853. S. 191). —

S. 131. Der Bronzeguss. Das von Cellini beschriebene Verfahren beim Gusse von Bronzestatuen ist dasselbe, welches die Bronzegiesser des Alterthums befolgten. Theophilus beschreibt es ähnlich im L. III. Cap. 85: De campanis fundendis, Ueber den Guss der Glocken. Bis in die neueste Zeit ist dies uralte Verfahren in Anwendung geblieben, und erst in diesem Jahrhundert durch ein anderes ersetzt worden, bei dem der Bronzeguss genau so ausgeführt wird, wie Cellini S. 136 den Guss des Wachsmodelles beschreibt.

S. 154. Das Geheimniss, wie grosse Kolosse zu machen. Das hier von Cellini beschriebene „segreto per fare i gran colossi" besteht in nichts Anderem als dem, dem Alterthum wohlbekannten „in Punkte Setzen" beim Uebertragen des Thonmodelles in Marmor, angewendet auf die Ausführung kleiner Modelle in riesigem Maassstab.

Verzeichniss der in den Trattati genannten Künstler.

Amerighi, Amerigo, arbeitet vortrefflich in Email nach Entwürfen des Pollaiuolo. 46.

Antonio da Bologna s. Raimondi Marco Antonio.

Antonio di Salvi, Florentiner Goldschmied, besonders tüchtig in Grosserie, stirbt hochbejahrt. 48.

Ascanio, ein Neapolitaner, Schüler Cellini's in der Goldschmiedekunst, 156; bleibt (1545) in Paris. 92.

Baccio Bandinelli. Sohn des Michelangiolo di Viviano. 46.

Die Eifersucht des Bandinelli (1487—1559), eines derselben Kunstrichtung wie Cellini angehörigen Bildhauers, greift wiederholt störend in des letzteren Leben am florentinischen Hofe ein; die Vita ist voll von Klagen über Nachstellungen des Bandinelli und von Angriffen auf seine Werke, besonders den Hercules und Cacus. Bandinelli seinerseits bleibt aber dem Cellini hierin nichts schuldig und gehört zu denen, welche den Perseus, theilweis nicht mit Unrecht, in Spottgedichten tadelten. Dafür rächt sich Cellini in höhnischen Sonetten (No. 59 u. 60 bei Milanesi), in deren einem er den Gegner anredet:

Lebende hab' ich gemordet? ihr jedoch habet der Felsen
Viele zerstört und verhauen; euch sind sie
Ein ewiger Tadel; die meinen deckt ja die Erde!

Bramante, als Maler unbedeutend, grosser Baumeister. 90.

In der kleinen Abhandlung „Della Architettura" sagt Cellini von ihm: „Dieser Mann war der zweite von Denen, welche ihre Augen dem wahrhaft Schönen in der Baukunst erschlossen". (Milanesi 223.) — Als Cellini 1519 zum ersten Mal nach Rom kam, war Bramante, geb. 1444, schon seit fünf Jahren todt.

Brunellesco, Filippo di ser, lange Zeit Goldschmied, erster Baumeister des neuen Stils, 48; bauet unter Cosmus de' Medici. 90.

Brunelleschi (1375—1446) wird in der „Abh. über die Architectur" als Erbauer der Kuppel des Domes von Florenz, der Kirchen San Lorenzo, Santo Spirito und des „tempio di Pippo Spana (Filippo Scolari) gerühmt. Ueber seine Thätigkeit als Goldschmied ist näheres nicht bekannt, doch sind einige grössere Sculpturen, so für den Wettstreit mit L. Ghiberti gearbeitete Reliefs zu den Bronzethüren des Baptisteriums erhalten.

Buonarotti, Michelagnolo, erhält auf Bramante's Verwendung durch Papst Julius II. den Auftrag für die Sixtina, 90; erster Bildhauer in Marmor, Cellini's Freund, 149. 158; wählt einen der Marmorbrüche zu Carrara für seine Statuen für die Sakristei von S. Lorenzo, 149; behauet den Marmor bisweilen ohne Modell, 150.

In der kl. Abhandlung „über die Kunst des Zeichnens" nennt C. den Michelagnolo „den grössten unter den besten Malern", desswegen, weil er zugleich der grösste Bildhauer gewesen sei. (Mil. 217.) Aus demselben Grunde, meint C. in der Abh. üb. d. Arch., sei Michelagnolo auch ein so herrlicher Baumeister gewesen, als welcher er sich beim Bau der Peters-Kuppel bewährt habe. (Mil. 223.) In dem Schriftchen über den Rangstreit zwischen Sculptur und Malerei führt Cellini den Michelagnolo als Gewährsmann dafür an, dass die Malerei nur der Schatten ihre Mutter, der Sculptur, sei. (Mil. 230.) In einem Bruchstück über die Methode des Zeichnenunterrichts endlich wird von C. auf Michelagnolo's grosse Kenntnisse vom Knochen- und Muskelbau des Menschen, als Grund seiner Kunstvollendung verwiesen. (Mil. 242.)

Cellini überlebte seinen grossen Meister (geb. 1474) um sieben Jahre. Manche seiner Sonette zeugen von der pietätvollen Verehrung, welche der so leicht zu Eifersüchteleien geneigte C. dem Michelagnolo bedingungslos zollte.

Caradosso s. Foppa Ambrogio.

Cennini, Bastiano di Bernardetto ein Goldschmied; arbeitet in Grosserie und Minuterie; schneidet Stempel für die Münzen der florentinischen Republik. 47.

Desiderio s. Settignano.

Donatello, arbeitet lange Zeit als Goldschmied, 48; vortrefflicher Bildhauer in Marmor und Bronze, auch als Maler ausgezeichnet, 90; behauet den Marmor ohne Modell. 150.

Dass Donatello (1383—1466) aus der Goldschmiedswerkstatt hervorgegangen, wird auch durch seine anderweitige Erwähnung als Medailleur bestätigt; dass er aber auch Maler gewesen sei, ist völlig unerwiesen. C. wiederholt diese Behauptung in der Abhandlung über die Zeichnenkunst (Mil. 219), unter Hinweis auf Donatello's Meisterschaft in der Sculptur als Grund seines trefflichen Malens. Die Ausgabe der Trattati vom J. 1568 enthält die Stelle von S. 90 nicht, was Milanesi vermuthen lässt, Cellini habe seinen Irrthum erkannt und beim Drucke ausgemerzt.

Duro, Alberto, Albrecht Dürer, ursprünglich ein Goldschmied, arbeitet in Niello, zeichnet und sticht meisterhaft in Kupfer. 49.

Cellini erwähnt A. Dürer (1471—1528) noch ein zweites Mal in der Abhandlung über die Zeichnenkunst als Meister in Federzeichnung und besten Stecher. (Mil. 215.)

Finiguerra, Maso, steht einzig da als Nielloarbeiter; arbeitet nach Zeichnungen des Pollaiuolo, 46; gravirt und niellirt die Pax mit der Kreuzigung nach einem Entwurf des Pollaiuolo. 49.

Ueber die Bedeutung M. Finiguerra's für Erfindung des Kupferstiches s. S. 161. Anm. Die von C. erwähnte Pax ist noch in der Gallerie der Uffizien erhalten.

Foppa, Ambrogio genannt **Caradosso**, trefflicher Goldschmied in Email, Niello und Minuterie, 60, 84, 94, 96; Ableitung seines Beinamens, 60 u. Anmerk. dazu.

Caradosso kam unter Papst Julius II. nach Rom, schnitt Münzstempel für diesen und den folgenden Hadrian VI., endlich auch noch für Leo X. (Vasari). Eine für letzteren Papst gearbeitete goldene Pax mit der Grablegung wird noch im Dom von Mailand aufbewahrt. Hochbetagt lebte Caradosso noch unter Clemens VII. zu Rom, wo ihn Cellini kennen lernte. 60.

Gaio, ein Mailänder Juwelier, zu Zeiten Papst Paul III. in Rom. 74. 77.

Ghiberti, Lorenzo, ausgezeichneter Goldschmied und Bronzegiesser, 46; giesst die unübertroffenen Bronzethüren von San Giovanni zu Florenz. 46. 90.

Die Vollendung dieses Hauptwerkes Ghiberti's (1378—1455), von dem überhaupt keine eigentlichen Goldschmieds-, sondern nur Bronzearbeiten bekannt sind, fällt in die Zeit von 1424 bis zum Tode des Meisters.

Giulio Romano, bewundert einen Siegelgriff Cellini's. 103.

Cellini erwähnt den Giulio Romano (1492—1546) hier als Maler; im J. 1528 sucht er denselben in Mantua auf, wo G. R. damals den Palast del Te bauete. 14.

Golpaia s. Volpaia.

Guasconti, Salvatore, arbeitet in Niello und Email. 48.

Guasparre, Romanesco, geschickter Juwelier in Rom 75. 79.

Lautizio, Goldschmied aus Perugia, lebt 1525 in Rom, arbeitet vortrefflich und ausschliesslich grosse Siegel für die Cardinäle. 99.

Lavacchio (del), Salvestro, sehr geschickt im Bereiten der Folien und Fassen der Edelsteine. 69.

Lavacchio (del), Zanobi di Meo, Goldschmied, stirbt sehr jung. 47.

Mantegna, Andrea, bedeutender Maler, seine Versuche im Kupferstich misslingen. 50.

Dass Cellini in letzterem Punkte irrt, beweist eine Reihe eigenhändiger Stiche dieses Künstlers (1431—1506).

Marco da Ravenna, Goldschmied. 50.

Ein Schüler des Kupferstechers Marcantonio Raimondi, † 1527.

Michelangiolo di Viviano da Pinzidimonte, (besser da Gajole), Vater von Cellini's Feind Baccio Bandinelli, ausgezeichneter Goldschmied, besonders im Juwelierfach, in Email und Minuterie. 46.

Michelangelo da Viviano lebte noch im ersten Viertel des 16ten Jahrhunderts, war einer der ersten Lehrer Cellini's. Von seinen Werken sind erhalten ein schönes Crucifix aus Silber; gerühmt werden seine Prachtwaffen für Julius von Medici.

Micheletto, tüchtiger Steinschneider zu Rom. 91.

Moro (del), Raffaelo, erfahrener Juwelier aus Florenz, unter Paul III. in Rom. 75. 77.

Pagolo Romano, Schüler Cellini's in der Goldschmiedekunst, bleibt 1545 in Paris zurück. 92.

Piero di Nino, Goldschmied in Florenz, arbeitet vorzüglich in Filigran, stirbt hochbetagt in Folge eines Schreckens. 47.

Pilli, Salvatore, Goldschmied, stirbt hochbejahrt. 48.

Pollaiuolo (del), Antonio, Goldschmied und trefflicher Zeichner, 46. 49; der Kupferstich gelingt ihm nicht. 50.

Cellini meint, der Name del Pollaiuolo komme davon, dass Antonio der Sohn eines Geflügelhändlers gewesen sei; dies ist nach Milanesi irrig; sein Vater hiess schon Jacopo di Antonio del Pollaiuolo.

Von Pollaiuolo's (1426—1498) Werken ist Vieles erhalten; er arbeitete in seiner Jugend bei Lorenzo Ghiberti in Bronzeguss, warf sich dann auf die Malerei, lieferte wohlgelun-

gene Kupferstiche, arbeitete nach 1459 als Goldschmied und Emailleur, schnitt Münzstempel für Julius und Lorenzo de' Medici. In der Gallerie zu Florenz werden sehr schöne Entwürfe zu Goldschmiedsarbeiten aufbewahrt, gezeichnet „Pollaiuolo Horafo".

Raimondi, Marcantonio, (da Bologna), ein kunstvoller Kupferstecher, bes. nach Werken Raffael's. 50.
Auch Raimondi (1475? — 1519) war wie so viele hervorragende Künstler des Cinquecento, aus der Goldschmiedswerkstatt hervorgegangen; sein Lehrer war der als Maler und Goldschmied gleichberühmte Francesco Francia.

Salteregli, Stefano, ein tüchtiger Goldschmied, stirbt jung. 47.

Sanzio, Raffaelo, (da Urbino), nach seinen Bildern sticht Raimondi. 50.
Merkwürdig ist, dass in den Schriften Cellini's, die doch so viele Bemerkungen über gleichzeitige Künstler geben, des grossen Raffael (1483 — 1520) allerdings mit hoher Achtung, aber nur gelegentlich gedacht wird. Wie ganz anders mit Michelangelo, der, wo von Künstlern die Rede ist, als der grösste Künstler aller Zeiten von Cellini gepriesen wird.

Schön, Martino, (Schongauer), ein deutscher Goldschmied und Maler, berühmt als Erfinder des Kupferstiches. 49.
War auch Schongauer (1420? — 1488) nicht der Erfinder des Stiches, bleibt ihm doch der Ruhm eines der ersten und zugleich ausgezeichnetsten deutschen Stecher.

Settignano (da) Desiderio, lange Zeit Goldschmied, dann Bildhauer. 49.
Desiderio war ein Nachfolger Donatello's; er starb jung, daher Cellini ihn nicht mehr kannte.

Tadda (del), Francesco, Steinhauer aus Fiesole, arbeitet in Porphyr. 152.

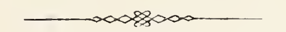
Targhetta, Miliano, Juwelier in Venedig. 74. 78.

Tavolaccino (di Goro), **Piero, Giovanni. Romolo,** drei Brüder, um das Jahr 1518 als Goldschmiede hochberühmt. 47.

Verocchio (del), Andrea, Bildhauer, Maler und Goldschmied, Lehrer des Leonardo da Vinci. 49.
Von des Verocchio (1432—1488) Goldschmiedsarbeiten sind noch manche in Florenz erhalten; er war ein Schüler des Donatello.

Vinci (da), Leonardo, Maler und Bildhauer, Schüler des Verocchio. 49.
In dem Schriftchen über den Rangstreit der Künste, gedenkt Cellini des Leonardo (1452 —1519), dieses „Engels in Menschengestalt", zugleich mit Donatello und Michelangelo, als eines Beweises dafür, dass die Malerei der Sculptur untergeordnet sei. (Mil. 230.)

Volpaia (della), Lorenzo, Goldschmied und kunstreicher Uhrmacher in Florenz. 49.



Druck von C. Grumbach in Leipzig.

QUELLENSCHRIFTEN

FÜR

KUNSTGESCHICHTE UND KUNSTTECHNIK

DES

MITTELALTERS UND DER NEUZEIT

MIT UNTERSTÜTZUNG DES
ÖSTERREICHISCHEN K. K. MINISTERIUMS FÜR CULTUS UND UNTERRICHT
IM VEREINE MIT FACHGENOSSEN

BEGRÜNDET VON

RUDOLF EITELBERGER VON EDELBERG,

FORTGESETZT VON

ALBERT ILG

NEUE FOLGE. I. BAND

DER ANONIMO MORELLIANO

(MARCANTON MICHIEL'S NOTIZIA D'OPERE DEL DISEGNO)

I. ABTHEILUNG
MIT TEXT UND ÜBERSETZUNG VON DR. THEODOR FRIMMEL

WIEN.

VERLAG VON CARL GRAESER.

1888.

DER

ANONIMO MORELLIANO

(MARCANTON MICHIEL'S NOTIZIA D'OPERE DEL DISEGNO)

I. ABTHEILUNG: TEXT UND ÜBERSETZUNG

VON

DR. THEODOR FRIMMEL



WIEN.
VERLAG VON CARL GRAESER.
1888.

EINLEITUNG.

Die Marcusbibliothek zu Venedig bewahrt unter der Signatur: „Mss. Ital. Classe XI Cod. LXVII (Ap. Zen. 346)" ein Manuscript, das für neuere Kunstgeschichte von Bedeutung ist. Besonders für die Geschichte der oberitalienischen Renaissance ist die Handschrift von grossem Werth, wie das ja seit lange anerkannt ist. Wenn auch in trockener Form, aber um so vertrauenerweckender, werden wir durch den aufmerksamen Beobachter in die wichtigsten Kirchen und Klöster vieler Städte geführt, besonders in die von Padua und Venedig. Er lehrt uns in den beiden genannten Orten auch die Häuser reicher Sammler kennen, die in ihren Palazzi des Schönen genug vereinigt hatten. Hauptsächlich sind es Gemälde, auf welche die Handschrift Rücksicht nimmt, wenngleich wir auch viele werthvolle Angaben aus den Gebieten der Sculptur und Architektur dem kunstgelehrten Autor des 16. Jahrhunderts zu verdanken haben. Auf das Gebiet der Naturaliensammlungen begibt er sich nur einmal.

Für die venetianische Malerei ist bis ungefähr 1543 unser Manuscript etwa das, was ihr für spätere Zeiten Ridolfi geworden ist. Freilich hat sich in dem zwischen beiden liegenden Zeitraume, wohl durch die Dazwischenkunft von Vasari's grossem pragmatisch angelegten Werke, die Behandlungsweise solcher Stoffe gründlich geändert. Auch muss schon hier vorausgenommen werden, dass dem Anscheine nach unser Manuscript wenigstens in der vorliegenden Form nicht für den Druck bestimmt war.

Erst zu Beginn unseres Jahrhunderts ist die Handschrift durch den Druck in weiteren Kreisen bekannt geworden, und zwar unter dem Titel: „Notizia d' opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo, publicata e illustrata da D. Jacopo Morelli, custode della regia bibliotheca di S. Marco di Venezia. — Bassano MDCCC."

Citirt wird das Buch meistens als „Anonimo Morelliano", auch heute noch, obwohl man so gut wie sicher weiss, dass der Verfasser der Handschrift der venetianische Patricier Marcanton Michiel ist. Doch davon später.

Morelli's Ausgabe ist reichlich commentirt. Auf 87 Seiten Text kommen 167 Seiten Anmerkungen, die mit geringen Ausnahmen noch heute nicht veraltet und überaus werthvoll sind. In der Wiedergabe des Textes zeigt sich dem Original gegenüber zwar vielfache Glättung: die Rechtschreibung ist womöglich der von 1800 genähert, einige Worte sind verlesen, mehrere kurze Stellen ausgeblieben, eine nicht ganz unwichtige Jahreszahl ist übersehen; im Ganzen aber zeigt sich der Text mit Gewissenhaftigkeit wiedergegeben.

Die Vorrede, die Morelli seiner Publication voranstellt, die „prefazione dell' editore" von 1800, findet naturgemäss hier ihren Platz. Sie lautet:

Spesse volte rivolgendo io gli spogli e le copie, che ne' primi anni della giovanezza dagli autografi di Apostolo Zeno, e da' codici a penna, che quel grand' uomo raccolse, di farmi ho preso diletto; nell' abbattermi in questa Notizia, la quale appunto da uno di que' codici allora trascrissi, sempre dispiacere sentiva, che in pubblica luce non l' avessi mai tratta. Di giovamento singolare ella parevami per avere indizio d' opere di disegno affatto perdute, per iscoprire o fondatamente discernere gli autori d' altre tutt' ora esistenti, per illustrare maggiormente il merito d' artefici già rinomati, per far conoscenza d' altri disconosciuti, per accrescere il numero degli amatori e promotori delle arti belle, e dare risalto al favore ch' essi vi hanno prestato; per avere in somma un nuovo apparato di certe e interessanti memorie, onde arricchire l' istoria di quelle nobili discipline, le

quali in ogni bene costituita città vogliono essere coltivate e protette. Forte stimolo mi si aggiungeva a fare quest' edizione dal vedere che dopo ancora d' essere stato posto in chiara veduta da scrittori celebri il fervore de' Veneziani nell' accogliere e favorire le arti stesse e nell' istituire gallerie di pitture e musei di anticaglie, nuove ricordanze degne di esser sapute questo scritto medesimo pure porgeva; per le quali viensi a indubitatamente conoscere che su questo fatto non se ne sa poi tanto, da credere che molto ancora non ne rimanga all' oscuro.

E, per vero dire, quale e quanto grande complesso di notizie, o già divolgate, o recondite, non fa d' uopo che si esponga, se questo argomento con piena scrittura trattare si voglia! Da remotissimi tempi cominciò in Venezia l' arte del dipingere; siccome ognuno conosce, per poco che dell' antichità della scuola nostra informato sia. Di quella si servirono li buoni antichi per abbellire le chiese e insieme per mettere dinanzi agli occhi de' fedeli le istorie principali della Religione, non che per adornare le abitazioni private, seguendo in questo l' universale costume; ma usaronla ancora sino dal secolo tredicesimo per tramettere all' età seguenti la rimembranza degli avvenimenti gloriosi della Republica facendo dipingere nel palazzo pubblico la venuta di Papa Alessandro III a questa città *(Sabellic. Ennead. Lib. XVI, Sanudo Vite de' Dogi p, 538, Bardi Vittoria ec., p. 64).* Quanto poi a monumenti antichi non aspettarono eglino a farne conto e a raccoglierli quando, ricondotte le lettere e le arti a buona coltura per tutta Italia, biasimo ne veniva a coloro che la patria sprovveduta di essi e disadorna lasciavano, piuttosto che lode singolare a quelli che adoperavansi nel farne incetta: ma sino dal principio del secolo stesso, profittando dell' acquisto di Costantinopoli, parte nobilissima dello spoglio loro hanno voluto che consistesse in opere antiche d' arte e suppellettili specialmente per lavoro preziose; le quali siccome retaggio legittimamente avuto, con giusta ambizione dalla posterità conservate sino a' tempi nostri, famose divennero e ricercate.

Nel secolo che venne appresso tanto era invalso l' uso della pittura, che all' occasione della fiera dell' Ascensa da' nostri e da' forestieri commercio anche di quadri far si soleva *(Zanetti della Pittura Veneziana, p. 4).* Con raro esempio poi statue,

pitture, disegni, medaglie antiche, e altre sì fatte cose qui s' avevano in pregio, e straniere persone venivano a provvedersene; siccome fece Oliviero Forzetta cittadino di Trevigi, assai ricco, di cui certi Ricordi di proprie faccende dall' eruditissimo sig. Canonico Avvogaro dati al pubblico ciò comprovano manifestamente *(Trattato delle Monete di Trevigi, p. 151)*. Notabile cosa è che nel 1335 quel Trivigiano qui cercasse quattro puttini di marmo tagliati fuori da un' antica scoltura di S. Vitale di Ravenna: *Item, quaeras de quatuor pueris de Ravenna lapideis, qui sunt taglati Ravennae in Sancto Vitale.* V' è perciò buon argomento da poter credere che sino da allora trasferiti fossero stati a Venezia que' due bassirilievi die marmo Pario con quattro puttini, forniti dello scettro di Giove e della spada di Marte, che collocati poi furono nel coro della Chiesa di Santa Maria de' Miracoli, ove tuttora si veggono; i quali lasciò scritto il Sansovino che molti anni addietro da Ravenna s' erano portati e si attribuivano a Prassitele *(Descriz. di Venezia, p. 63 ed 1581)*. Bella cura certamente si è presa colui che questi fanciullini avere ci fece; perciocchè di antico e stupendo lavoro sonoessi comunemente riconosciuti; e vuolsi ancora che Tiziano nella insigne palla di San Pietro Martire li ricopiasse. Non sono però quei medesimi che il predecessore mio chiarissimo Antonio Maria Zanetti *(Lib. cit., p. 117)* credeva indicati da Girolamo Rossi come degni di Fidia e di Policleto *(Hist. Raven., Lib. 3. p. 159 ed 1589)*. Stanno questi anche oggidì in due pezzi di bassorilievo nella chiesa medesima di Ravenna: de' quali uno che il trono di Nettuno con tre puttini rappresenta, dal ch. P. Jacopo Belgrado Gesuita illustrato fu con una Dissertazione nel 1776 stampata in Cesena; senza però sapere che un bell' intaglio in rame nel 1518 dato fuori n' era stato, e questo all' originale molto più conforme di quello che il Montfaucon aveva prodotto *(Antiq. expliq. Supplem., T. I, Tab. XXXVI)*.

Ma nel secolo quindicesimo piantati li sodi principii della scuola di pittura dalli Vivarini, da Vittore Carpaccio, dalli Bellini e da altri loro coetanei, e coltivati coll' opera ancora d' illustri maestri forestieri, particolarmente di Gentile da Fabriano e d' Antonello da Messina, che qui grand' onore si fecero; ne

venne in seguito voglia maggiore d'avere quadri dei più pregiati pennelli. Così la sollecitudine che a gara si presero di promuovere la coltura delle umane lettere Francesco Barbaro, Lionardo Giustiniano, Zaccheria Trevisano, Andrea Giuliano, Pietro Miani, Pietro Donato, Jacopo Zeno, Pietro Barbo poi Papa Paolo II, Daniele Vitturi, Bernardo Bembo, Girolamo Donato, Bernardo Giustiniano, Ermolao Barbaro, e altri autorevoli personaggi dell' ordine patrizio, avendo portato seco lo studio dell' antichità e l' amore delle arti liberali; si andò parimente propagando il gusto di possedere belli e rari artefatti. Il lusso poi vi si aggiunse, che nacque dall' opulenza della città, e obbligò le doviziose famiglie ad abbellire splendidamente ancora con essi li propri palagi. Nè v' ha dubbio alcuno che alla magnifica decorazione della città, sempre avuta a cuore dal pubblico, non accoppiassero li privati tutta la possibile suntuosità in ogni parte di arredi, o per materia o per artifizio pregevoli; talchè il Conte Jacopo di Porzia nell' operetta *De Reip. Venetae administratione*, data a stampa in Trevigi intorno all' anno 1492, diceva loro, non senza farne qualche rimprovero: *Quid multa et varia domestica ornamenta proferam? Quid pretiosam illam argenti et auri supellectilem? Quid aulaea et omnia stragulorum genera, quibus domus vestrae penitus renident? in quibus adeo modum exceditis, ut cuiuslibet Veneti privati supellex amplissimam, domum regiam exornare posset?* E perciò il Robertson ha potuto con verità scrivere di que' tempi *(Recherches historiq. sur la connaissance, que les anciens avaient de l' Inde, Paris 1792, p. 195)*. „Gli storici di que' tempi parlano dello stato di Venezia, nel periodo che abbiamo sotto gli occhi con espressioni che ad alcuna altra città dell' Europa convenire non possono. Le rendite della Republica e le ricchezze de' privati cittadini erano superiori a quelle delle altre città. Nella magnificenza dei palazzi, nella preziosità degli adobbi, nell' abbondanza de' vasi d' oro e d' argento, e in tutto quello che serviva alla pulitezza, o alla splendidezza del trattamento, li Nobili di Venezia superavano il lusso de' più gran Re oltramontani: nè tutta questa pompa era già effetto di vana e inconsiderata prodigalità; ma bensì naturale conseguenza d' una felice industria, per cui dietro alla facilità di aver ammassate ricchezze il diritto veniva di goderne splendidamente."

Coll' avervi poi nel secolo sedicesimo gettate profonde radici le belle arti, mercè appunto il favore de' nostri, sempre pronto all' avanzamento di esse; di mano in mano ebbero qui campo di cospicuamente spiegare li maravigliosi loro talenti Giorgione, Tiziano, il Pordenone, Paolo, e il Tintoretto nella pittura; il Sansovino, Tullio Lombardo, il Vittoria, e Danese Cataneo nella scultura; Alessandro Leopardi e Vettore Gambello ne' lavori di getto; siccome fecero a tempi medesimi, fra Giocondo, il Sansovino, Pietro e Tullio Lombardi, il Sammichieli, il Palladio, lo Scamozio nell' architettura. Quindi belle e continue occasioni s' avevano di aggiungere alle opere preziose degli antichi quelle de' moderni ancora. Lungi andrebbe dal vero chi credesse che nell' operetta presente le collezioni tutte d' opere di disegno, ch' erano a suo tempo in Venezia, l' autore abbia indicate, e più altre non ne lasciasse addietro. Oltre a quelle ch' egli ci addita, facendone conoscere alcune per la prima volta altre in quel torno medesimo ve n' aveva presso Marino Sanudo, Andrea Loredano, Girolamo Quirini, Alessandro Contarini, Sebastiano Erizzo, Stefano Magno, Antonio Zantani, Lionardo Mocenigo, Francesco Amadi, Andrea Franceschi, Francesco Fileto, Giovam Battista Rannusio, Andrea Martini ed altri ancora; di maniera che propagatasi vieppiù l' imitazione dell' essempio dei maggiori, potè farsi animo il Sansovino di scrivere nel 1565 che *in Venezia v' erano più pitture, che in tutto il resto d' Italia (Cose notabili di Venezia, p. 20 t.)* e sul finire del secolo fece sì copioso elenco degli studii d' anticaglie presso de' nostri, da potere star a petto con quello di ogni altra grande città *(Descriz. di Venezia, p. 138, ed. 1580).* Ne in alcun tempo è poi mancato buon numero di cittadini, che l' opera loro anche in questa parte di erudizione civile e d' ornamento patrio con grande studio hanno posta: e quindi grande e bell' argomento avrebbe alle mani chi di farne piena trattazione imprendere volesse.

Degna pertanto di venire in pubblica luce, per le ragioni che da principio diceva, riputando sempre quest' operetta, una qualche occasione di produrla io attendeva; e questa ora bene sta che cogliere abbia potuto. Non solamente memorie di cose veneziane, ma altre ancora d' alcune città d' Italia essendosi prefisso l' autore di scrivere; neppure però quanto a queste esaurito

egli ha l'argomento; che anzi assai notabili monumenti d'arte, in queste altre città conservati, ha egli tralasciato di registrare, siccome agevolmente mostrare potrei. Ma forse v'è luogo a credere che una continuazione qualche buon supplimento di notizie contenesse; atteso che altra sua scrittura con carte numerate, a questa relativa, dall' autore medesimo allegata si vegga. Frattanto però che altro sbuchi fuori; abbia il pubblico tutto ciò che trovato si è; e tenga questa scrittura il più antico posto fra quelle, che col titolo di Guida a conoscere opere in alcuna città d'Italia, particolarmente, ora siamo avezzi ad avere, giacchè alla prima metà del secolo sedicesimo ella tutta appartiene.

Curiosi a ragione esser devono i lettori di sapere chi questo anonimo si fosse, il quale di belle opere innamorato indagatore si mostra. Ch'egli un qualche artefice di disegno sia stato pare che lo mostri la franchezza e precisione con cui porta il suo giudicio sopra alcune principali fatture. Ma però che di erudizione al gusto suo conveniente fosse adorno, senza dubbio affermare si può, tosto che riflettasi ch'egli non solo prendeva lumi dalla voce degli artisti come si vede che fece con Andrea Riccio Padovano sopranominato Crispo Briosco, celebre fonditore e architetto, e con Nicolò d'Avanzo Veronese, intagliatore di gemme; ma di cose scritte se ne valeva ancora, cioè d'una Lettera Latina di Girolamo Campagnola Padovano a Niccolò Leonico Tomeo sopra gli antichi pittori di Padova, del Commento di Cesare Cesariano sopra Vitruvio, e forse d'altro, che non indica nominatamente. Per sospettare ch'egli Padovano fosse, argomenti non mancano; bensì ne mancherebbero per attribuirgli altra patria. Le opere di quella città egli più diffusamente e con istudio maggiore riferisce, che quelle d'altrove: per fissarne gli artefici prende autorità dalla lettera del Campagnola e dalla voce del Riccio, ambedue Padovani: nominando la Republica di Venezia dice: *li Signori Veneziani,* il qual modo di dire a sudditi d'essa Republica s'adatta: per orefice replicatamente dice *orevexe* siccome anche oggidì dicono li Padovani: tutti indizii, che insieme considerati uno scrittore di quella patria facilmente far credere possono. S'aggiunga ancora, che nel manoscritto stanno in primo luogo li fogli che le opere di Padova

contengono, e che quella collocazione essi vi serbano da vecchio tempo, siccome la numerazione ne mostra.

Volendo adunque mettere in pubblico quest' operetta, dopo di averla con l' originale, ch' è di carattere abbastanza cattivo, attentamente riscontrata; per non abbandonarla nella volgare e negletta sua dettatura, alcune annotazioni vi ho aggiunte, onde accreditare le cose dettevi, o rischiararne le oscurità. Di ciò che i lettori da per sè, o col mezzo di libri facili a vedersi bene saper possono, quasi nessun pensiero preso mi sono; altrimenti d' opere e d' artisti quanto da dire non avrei avuto? Quando però mi trovai nel caso di potere dar fuori notizie nuove, o di ammendar errori di autori gravi, non mi sono mai guardato dal farlo; persuaso che così vie maggiormente grato agli amatori di questa sorte di erudizione il libro riuscito sarebbe Giudicii miei sopra il merito degli artefici non ho frammessi giammai; perciocchè invece d' esser io preso dall' ambire il tuono decisivo di alcuni moderni scrittori su queste materie, sono anzi d' opinione con Plinio il giovine che *depictore, sculptore, fusore, nisi artifex iudicare non potest* (Lib. I, Ep. 10). Qualunque però sia stata l' opera da me in questo picciolo lavoro posta; voglio niente di meno sperare che dagli uomini di civile coltura e di moderato animo sarà ella abbastanza gradita.

Ma certamente mancar non mi può la compiacenza di avere con questa edizione soddisfatto all' uffizio di congratulazione col degnissimo Signor Conte Giuseppe Perli Remondini, per le nozze dell' ottimo Signor Conte Giovan-Battista di lui figliuolo con la nobilissima Signora Contessa Teresa Pola; giacchè di metter fuori essa operetta, come segno publico di allegrezza mia nell' occasione di quel fausto avvenimento divisato io aveva. Che se poi ciò tardi s' adempie, impedimenti non potuti prevedersi cagione stati ne sono; e in questo caso a perfezione giuoca il notissimo detto del grande Oratore Romano: *Sera gratulatio reprehendi non solet., praesertim si nulla negligentia praetermissa est (Epist. famil. Lib. II, ep. 7).*"

Wie also aus diesem Vorwort Morelli's hervorgeht, entdeckte dieser die Handschrift des Anonimo unter den Manuscripten des Apostolo Zeno in der Marcusbibliothek und erkannte bald,

wie wünschenswerth eine Veröffentlichung sei. Von besonderem Interesse für uns ist Morelli's Ansicht über die Herkunft des damals noch unbekannten Verfassers. Dass er Paduaner gewesen, scheint ihm am meisten annehmbar, wofür er denn mehrere Gründe beizubringen sucht. Die Kunstdenkmäler gerade von Padua seien besonders ausführlich vom Anonimo behandelt und allen übrigen vorangestellt. Indem er bezüglich dieser Denkmäler auch die Paduaner Campagnola und Riccio als Gewährsmänner anführt, bekundet er eine intime Kenntniss der Paduaner Verhältnisse. Dann soll er von der Republik Venedig mit dem Ausdruck „Signori Veneziani" sprechen und für Goldschmied statt orefice „orevexe" schreiben. Wer mit der Handschrift des Anonimo etwas vertraut geworden ist, wird heute sagen müssen, dass Morelli's Gründe, wenn überhaupt von sehr verschiedenem Gewichte, zum Theil sogar ganz hinfällig sind. Denn Padua ist weniger eingehend als Venedig behandelt. Der Ausdruck: „Signori Veneziani" kommt überhaupt gar nicht in der Originalhandschrift vor, sondern scheint einer falschen Lesung durch Morelli seinen Ursprung zu verdanken. Auch „orevexe" steht nicht im Original, sondern „orevese", was übrigens nicht von grossem Belang ist, da weder der eine noch der andere Ausdruck direct auf Padua hinweisen möchte, sondern wohl dem venetianischen Dialekt überhaupt angehörte.[1])

Bestimmtere Auskunft über den Verfasser der Urhandschrift gab erst die spätere Literatur, von der weiter unten noch die Rede sein wird.

Morelli's Ausgabe ist längst vergriffen. Deshalb hat vor einigen Jahren Gustavo Frizzoni, der bewährte Kenner italienischer Malerei, einen Neudruck[2]) veranstaltet, der zu Morelli's Erläuterungen noch eine Reihe interessanter Notizen

---

[1]) Jacopo Morelli's Argumente sind zum Theil schon von Cesare Bernasconi widerlegt worden. Vergl. dessen „Studj sopra la storia della pittura italiana dei sec. XIV. e XV. . . ." 1864, S. 110 ff. Bernasconi geht noch auf die „Signori" Veneziani ein, als stünden sie im Manuscript, ohne übrigens diesem Argument Gewicht beizulegen. Dass im Original nicht „orevexe", sondern „orevese" steht, hat er schon bemerkt.

[2]) „Notizia d' opere di disegno . . . . seconda edizione, riveduta ed aumentata per cura di Gustavo Frizzoni. Bologna, Nic. Zanichelli 1884."

hinzufügt. Die Wiedergabe des alten Textes ist in Frizzoni's Ausgabe freilich nicht von jener Sauberkeit, die den Meisten wünschenswerth erscheinen möchte, immerhin aber hat dieser Neudruck manche wissenschaftliche Anregung geboten. Ich deute hier in Bezug auf die Textwiedergabe nur an, dass die Ausgabe von 1800 besser war. Es lag also in dem Erscheinen des italienischen Neudruckes keine Contraindication vor, die wichtige „Notizia" des Anonimo Morelliano in der neuen Folge der Quellenschriften noch einmal zu drucken. Zudem ist eine deutsche Uebersetzung noch nirgends gegeben worden. Eine solche aber wird Vielen willkommen sein. Denn das Italienisch, das wir bei unserem Autor finden, ist nicht sofort Jedem verständlich. Die Nachrichten des Anonimo sind in venetianischem Dialekt geschrieben und weisen überdies viele Archaismen auf, die nur Jenen geläufig sind, die viel mit älteren italienischen Autoren zu thun haben. Nun sollte aber die „Notizia d' opere di disegno" nicht allein dem fertigen Gelehrten von Nutzen sein, sondern auch zur wissenschaftlichen Ausbildung erst angehender Kunstgelehrter mit beitragen, sowie sie auch den Kunstsammlern empfohlen werden muss. Mancherlei Lücken in der Commentirung des Buches werden erst mit der zunehmenden Verbreitung desselben schwinden. Schon seit Frizzoni's Ausgabe waren wieder neue Identificirungen von noch vorhandenen Kunstwerken mit solchen möglich, die im Anonimo erwähnt oder beschrieben sind. So wurden die bei Michiel Contarini zu Venedig befindlichen alten Copien nach Mantegna's Fresken bei den Eremitani zu Padua in den Bildern wiedererkannt, die sich gegenwärtig in der Sammlung Ed. André befinden. [1])

Im verflossenen Sommer konnte ich selbst den „rotolo di membrana", welchen der Anonimo zu Padua im Hause des Leonico Tomeo gesehen hat, mit der Josua-Rolle identificiren, die später in der Heidelberger Bibliothek war und gegenwärtig von der Vaticana bewahrt wird. [2])

[1]) Vergl. „Gazette des beaux arts" 1886, I. S. 183 (mit Abbildung) u. Repertorium für Kunstwissenschaft X, 339.

[2]) Vergl. meine vorläufigen Notizen in der „Chronique des arts" 1887, Nr. 29.

Bezüglich des Mailänder Porträts von Bianca Maria Sforza glaube ich einen neuen zuverlässigeren Standpunkt gefunden zu haben, als er bisher eingenommen wurde.

Es sind Anhaltspunkte dafür vorhanden, dass eine vom Anonimo erwähnte kleine Bronze, einen Hund vorstellend, jener auffallend gelungene kleine Hund ist, der vielleicht nicht ohne Recht dem Peter Vischer zugeschrieben wird.[1])

Einige Beiträge, die vom Anonimo erwähnten Antiken betreffend, hat mir Herr Dr. Robert von Schneider freundlichst in Aussicht gestellt.

Ferner glaube ich, ein Werk des Venetianers Jacometto in Wien nachweisen zu können, anderer kleiner und grosser Ergänzungen des Commentars gar nicht zu gedenken.

So wäre denn von einer erhöhten Aufmerksamkeit, die man den Nachrichten des Anonimo schenken würde, noch viel Erspriessliches zu hoffen, wodurch eine neuerliche Herausgabe auch in dieser Hinsicht als erwünscht erscheinen muss.

Ich bin ein Wort über die Grundsätze schuldig, nach denen in der vorliegenden Ausgabe der Text wiedergegeben und die Uebersetzung hergestellt ist.

Ein genaues Studium der Originalhandschrift[2]) schien vor Allem geboten, um eine zuverlässige Grundlage für die weiteren

---

[1]) Schon abgebildet in dem 1822 und ff. erschienenen Buch „Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken", herausgegeben vom „Verein Nürnbergischer Künstler und Kunstfreunde". IV. Heft (1831), Taf. IV. Weitere Mittheilungen bringe ich im Commentar.

[2]) Die Urschrift findet sich in einem Sammelbande in klein Quarto (0·223 × 0·16, Papier). Auf Fol. 1 recto ein Titel von älterer Hand: „Pittorj e Pittur in diuersj luoghi" — („e" ist von etwas späterer Hand eingefügt). Auf Fol. 2 recto findet sich ein älteres Inhaltsverzeichniss des Sammelbandes. Die alte Foliirung beginnt erst auf dem dritten Blatte des Buches. Der Text, welcher mit Tinte in lateinischer Cursive von vielfach wechselnder Sorgsamkeit geschrieben ist, beginnt auf Fol. 2 der alten Foliirung. Durchschnittlich beträgt die Höhe der kleinen Buchstaben 1·5 Millimeter, die der Oberlängen und Unterlängen 5. An nicht wenigen Stellen hat die Tinte das Papier durchschlagen, ja sogar durchfressen. Vielfach ist die Schrift auf der gegenüberliegenden Seite abgedruckt, wiewohl ganz blass, wodurch das Lesen hie und da sehr erschwert ist. Die alte Schrift des Anonimo reicht bis Fol. 73 recto, das alte Papier bis Fol. 79. Die Foliirung stammt nicht von der Hand des Anonimo. — Hier sei auch aus-

Arbeiten zu schaffen. Zu diesem Zwecke verweilte ich im September dieses Jahres zwei Wochen in Venedig, während welcher Zeit ich eine diplomatisch getreue Copie der „Notizia" in der Marcusbibliothek anfertigte. Der genannten Anstalt im Allgemeinen, sowie insbesondere Herrn Conte Camillo Soranzo meinen wärmsten Dank für freundliches Entgegenkommen auszusprechen, ergreife ich mit Freude hier die Gelegenheit.

Eine Uebertragung ins Deutsche, die ich schon früher nach den älteren Ausgaben hergestellt hatte, konnte nun mit Benutzung der Urschrift überarbeitet werden, was an einigen Stellen nicht ohne Belang war. Denn bei sorgfältiger Lesung ergab sich, wie schon angedeutet, gar manche Abweichung der älteren Ausgaben vom Wortlaute des Originals. Soweit diese Varianten den Sinn beeinflussen, habe ich sie in der vorliegenden Ausgabe regelmässig in den Fussnoten verzeichnet. „Mor." bedeutet dabei: Jac. Morelli's Ausgabe von 1800, „Frz." steht für: Frizzoni im Neudruck von 1884.

Kleine Abweichungen, die Rechtschreibung betreffend, habe ich übergangen, weil fast bei jedem cun, et, dextra u. s. w. hätte eine Anmerkung gemacht werden müssen, um zu sagen, dass die älteren Ausgaben „con", „e" oder „ed" und „destra" gedruckt haben, oder dass statt sottoscriptione mehreremal „sottoscrittione" geschrieben worden ist u. s. w.

Meine Textwiedergabe schliesst sich nämlich im Gegensatz zu den früheren Ausgaben wo möglich diplomatisch getreu an das Original an und geht in vielen Fällen auch auf paläographische Merkmale ein. Auch offenkundige Schreibfehler der Urschrift sind wiedergegeben, ebenso wie die Dialektformen und Latinismen. Es hiesse alle feineren Züge verwischen, wenn man die alte Schreibart, z. B. coronatione statt cononazione, inventione statt invenzione, architectura statt architettura, octo statt otto, discipulo statt discepolo, multi statt molti, gratia statt grazia einfach modernisiren oder die Dialektformen in die lingua letteraria umsetzen wollte. Auch begäbe man sich damit gewisser Rückschlüsse, welche bei dem ausnahmsweisen Vorkommen der neueren Schreibweise, z. B. von otto für octo, neben dem Vor-

drücklich gesagt, dass der Titel „Notizia d'opere . . ." im Archetyp nicht vorkommt, sondern durch Morelli's Ausgabe eingebürgert worden ist.

herrschen der älteren nicht ganz ohne Bedeutung sind, um zu beurtheilen, ob die eine Eintragung früher oder später geschehen ist als die andere.

Michiel's Manuscript ist ruckweise im Laufe vieler Jahre entstanden. Viele Einschaltungen sind gemacht worden (mit einer einzigen Ausnahme stets von seiner Hand), und, wie den Ductus der Schrift, so hat Michiel auch seine Orthographie im Laufe der Jahre ein wenig verändert. Zeitweise bekundet er ein auffälliges Schwanken, z. B. zwischen der Schreibweise „fu" oder „fo". Dagegen scheint es, dass er z. B. bezüglich des Wortes „antica" erst von der Schreibweise „antica" (siehe S. 94 und 96 unserer Ausgabe), später von „anticha" Gebrauch macht, dann aber zu „antiqua" übergeht. Letztere Form findet sich mehrmals und ausschliesslich in den Eintragungen von 1543. Erst um 1543 schreibt der Anonimo „philosopho", wogegen er früher stets „phylosopho" eingetragen hat. In den älteren Partien findet man ferner „Philippo" gegen „Filippo" in den Eintragungen von 1530 (Seite 104 unserer Ausgabe). Um 1540 tritt die Form „Giorgio" (Seite 114) für die früheren Formen „Zorzi" und „Zorzo" auf.[1]) Um 1543 erscheint die Form Pietro angewendet für das früher angewendete Piero u. s. w.

Die Reihenfolge von Michiel's Eintragungen ist heute noch keineswegs bis ins Kleinste bekannt.[2]) Deshalb, so meinte ich, war auf jeden Umstand zu achten, der diese etwas schwierige Frage vorwärts bringen kann.

Abweichungen vom Original habe ich mir nur in Bezug auf grosse und kleine Anfangsbuchstaben erlaubt. Um Eigennamen und Abstammungsbezeichnungen etwas hervorzuheben, gab ich ihnen grosse Anfangsbuchstaben, obwohl im Original vielfach kleine stehen. Dasselbe gilt von dem Beginn der Sätze, von den Ueberschriften und den Worten Madama, Madonna, Misser und Santo, Santa. Dagegen wurden in allem Uebrigen kleine Anfangsbuchstaben gesetzt, trotz einiger weniger Incongruenzen mit dem Original. Bezüglich der Interpunctionen, der Accente

[1]) Wenn ich anders das einmalige Giorigio nicht beim Collationiren sollte zu verbessern übersehen haben.

[2]) Verhältnissmässig aufmerksam hat Bernasconi diesen Punkt behandelt. Vergl. „Studi sopra la storia della pittura", 1864, S. 112 ff.

und der Anwendung von rundem oder spitzigem u mag hie und da ein Versehen unterlaufen sein, obwohl auch auf diese Punkte viele Aufmerksamkeit gewendet wurde.

Die Interpunctionen sind besonders in jenen Fällen genau nach dem Original verglichen und beibehalten worden, in denen ihr Fehlen den Sinn verändern würde.

Die Elision wird ebenfalls nach den Launen des Originals wiedergegeben, also bald durch das Apostrophzeichen angedeutet, bald nicht, bald auch wieder durch das Zusammenziehen des Wortes, an dem die Elision stattfand, mit dem darauffolgenden.

Kleine Freiheiten, wie Castelfranco statt castel Franco oder dergleichen sind wohl nicht einzeln zu vermerken.

Kürzungen, deren Deutung keinem Zweifel unterliegen konnte, sind ohne Weiteres aufgelöst. Waren sie in ihrer Auflösung nicht vollkommen sicher, so wurden die ergänzten Buchstaben zwischen runde Klammern gesetzt. Solche stehen auch einigemal bei leicht verständlichen Kürzungen, dann aber nur, wenn sie das erstemal vorkommen. Die Kürzung von M. für Misser ist vielfach beibehalten worden, um gelegentlich Raum zu sparen.

Wurde im Context ein ganzes Wort oder mehrere eingefügt, so kamen sie zwischen eckige Klammern, wie das in solchen Fällen ziemlich allgemein gebräuchlich ist. In der Uebersetzung findet man es ebenso gehalten.

Da Morelli's Aufzeichnungen augenscheinlich mehrmals von ihm selbst überarbeitet worden sind, wobei zahlreiche kleine Emendationen vorgenommen und öfters neue Abschnitte eingeschaltet wurden, hatte es für uns eine nicht geringe Bedeutung, auch die äussere Gliederung der Urschrift in der neuen Ausgabe kenntlich zu machen. Die Alinea des Originals wurden deshalb beibehalten,[1]) nur die den einzelnen Abschnitten vorangehenden Ortsbezeichnung wurde entgegen dem Befund an der Handschrift stets als Ueberschrift vom Context etwas entfernt gesetzt und gesperrt gedruckt. Im Original sind diese Ortsangaben

[1]) Wie ich bei Durchsicht der Aushängebogen bemerke, ist dies nicht beobachtet auf Seite 4 dieser Ausgabe. Mit „La sagrestia" ganz oben soll eine neue Zeile beginnen. Dagegen hat sich der zweite Absatz von unten, beginnend „lui sono", unmittelbar an den vorhergehenden Abschnitt anzuschliessen.

nicht einmal immer als Ueberschriften behandelt, niemals aber durch grössere Schrift oder durch Unterstreichen besonders kenntlich gemacht.

Die paläographischen Angaben, die sich auf Tinte und Ductus der Schrift beziehen, werden noch weiter dazu beitragen, auch beim Durchlesen des Druckes davon einen Begriff zu geben, wie alte und neue Eintragungen in der Urschrift miteinander abwechseln, wie auf manchen Blättern viel, auf manchen wenig steht, wie ganze Blätter leer gelassen sind und wie den Aufschreibungen bald grössere, bald geringere Sorgfalt gewidmet ist. Für das verschiedene Gewicht, das man den einzelnen Mittheilungen beizumessen hat, ist das von Wichtigkeit. In dieser Hinsicht habe ich auch einen jedesmaligen Hinweis auf die Emendationen, die Michiel vorgenommen hat, nicht für überflüssig gehalten, wenn sie mir nur irgendwie von Bedeutung erschienen. An einer Stelle, wo er zweimal den Künstlernamen verändert hat und erst beim dritten geblieben ist (wie auf S. 94), wird er weniger Vertrauen erwecken, als wenn er schon bei der ersten Niederschrift einen Namen mit Sicherheit hingeschrieben hat. Andererseits wird man in Bezug auf das Ganze gerade in dem Nachbessern die Sorgfalt erkennen, die Anonimo der Sache gewidmet hat. Vielfach habe ich auch die Nachträge über der Zeile oder im Rande durch eine Note gekennzeichnet.

Michiel's Manuscript wurde, wie man Grund hat anzunehmen, nicht in Hinblick auf eine einstige Veröffentlichung für den Druck angelegt.[1]) Wenigstens ist es nicht bis zur Druckreife gediehen. In den ersten Eintragungen sehr sauber begonnen, ist es doch durch viele Einschaltungen nach und nach zum Brouillon geworden, und trotzdem sind von den zahlreichen Lücken in den ersten Niederschriften nur die wenigsten ausgefüllt. Die vielleicht ältesten Eintragungen, die nicht lang vor 1520 entstanden sein mögen, machen den Eindruck, als wären sie in unserer Handschrift schon auf Grund vorhergegangener einzelner Notizen ins Reine gebracht worden, so sauber und fehlerfrei fliesst darin die Schrift fort. Datirte Eintragungen, die nach 1525 fallen, zeigen eine weniger sorgfältige Schrift. Im Jahre 1531, so scheint es, hat an vielen Stellen eine

[1]) Dieser Meinung war schon Bernasconi a. a. O. S. 108.

Ergänzung in dieser freieren Schrift und mit hellerer Tinte stattgefunden. Die jüngste Datirung, die vorkommt, ist 1543 und entspricht gleichfalls einer freier behandelten, weniger sauberen Schrift.

Die Eintragung aus dem Jahre 1575 zeigt andere, fremde Schriftzüge und stammt nicht mehr von der Hand des Anonimo. Nimmt man die Identität des ehemals Namenlosen mit Marcanton Michiel als sicher an, so kann die erwähnte späte Eintragung schon deshalb nicht mehr von Michiel sein, weil dieser 1575 längst nicht mehr am Leben war. Michiel ist (um 1486 geboren und) 1552 gestorben.

Nach meiner Ansicht sind also die Mittheilungen von 1543 die jüngsten. Sie sind in Venedig gemacht (vergl. S. 110 ff). Als die ältesten erscheinen mir die ersten Seiten der Paduaner Eintragungen, die Folio 2 der Handschrift und den obersten Satz von Folio 3 in sich begreifen. Eine annähernde Zeitbestimmung für dieselben wird durch die Erwähnung von Riccio's Candelaber als fertigen, in der Kirche aufgestellten Werkes gegeben. Riccio's Zierleuchter wurde 1515 vollendet und 1516 aufgestellt.[1]) Die Erwähnung desselben (Seite 4 dieser Ausgabe) geschieht innerhalb der Eintragung, die ich dem paläographischen Charakter nach für die ältesten halte. Dadurch ist ein wahrscheinlicher Terminus a quo gewonnen. Ein annehmbarer Terminus ad quem für diese ersten Eintragungen ergibt sich aus dem Ductus der Schrift, der schon um 1521 gegen die ersten Paduaner Eintragungen merklich verändert ist. In den späteren Notizen, die Padua betreffen, werden Arbeiten des Tullio Lombardo erwähnt, die mit 1525 datirt sind (Seite 8), ferner kommt einmal die Jahreszahl 1529 vor (Seite 8) und ist einmal die Datirung 1537 angebracht (Seite 30).

Jene Venetianer Notizen, die Michiel nachträglich und wohl aus dem Gedächtnisse mit 1512 datirt hat (siehe Seite 94), dürften der Schrift nach etwas später entstanden sein als die ersten Paduaner Eintragungen. Dies spricht dafür, dass man diese Jahreszahl 1512 als verschrieben für 1521 ansehen könnte. Auch Jacopo Morelli hat die Zuverlässigkeit der Jahreszahl 1512 in einer Anmerkung angezweifelt.[2])

---

[1]) Vergl. Gonzati: La basilica di S. Antonio I. p. 141.

[2]) Vergl. hiezu auch Bernasconi a. a. O. Seite 112 ff., der für die Richtigkeit von 1512 spricht, und E. A. Cicogna in den Memorie dell' I. R. stituto Veneto IX. (1860) S. 359 ff.

Wie ich schon oben angedeutet habe, lässt sich heute noch nicht jeder Abschnitt der „Notizia" bestimmt datiren. Im Allgemeinen aber kann man aussprechen, dass ihr Autor wahrscheinlich in den Jahren zwischen 1515 und 1521 begonnen und bis 1543 zum mindesten an der Arbeit wiederholt gefeilt hat. Aus Marcanton Michiel's Diarien und aus Briefen von ihm und an ihn, die uns erhalten sind,[1]) geht hervor, dass er viel gereist hat, wenigstens in Italien. Man hat beispielsweise Kenntniss von Aufenthalten und Reisen in Dalmatien und Corfù, in Bergamo, Florenz, in Rom. Zwingende Folgerungen, die Eintragungszeiten der „Notizia" betreffend, lassen sich indess aus seinem Itinerar nicht ableiten, da ja die Eintragung einer Notiz über irgend eine Oertlichkeit nicht die gleichzeitige Anwesenheit an jenem Orte bedingt. Vielfach mag die Eintragung erst nachträglich auf Grund von Notizen geschehen sein, die vor kurzer oder langer Zeit an Ort und Stelle gemacht worden waren. Auch liegen dafür keine Beweise vor, dass in die „Notizia" nicht auch Eintragungen nur aus der Erinnerung gemacht worden sind. Für manche Abschnitte, z. B. für den über Mailand, hat dann Michiel, wie im Commentar zu zeigen sein wird, wohl nur fremde Mittheilungen benützt. Ein offenbar beabsichtigter Abschnitt über Rom und Neapel scheint in seiner Anlage ähnlich geplant gewesen zu sein. Michiel liess sich von Freunden aus jenen Städten über die dortige Kunsttopographie referiren.[2])

Die Uebersetzung habe ich wortgetreu gehalten, da es mir klar sein musste, wie auch die grösste Freiheit in der Behandlung aus den trockenen, inventarmässigen Aufschreibungen Michiel's keine flüssige Erzählung zu machen vermöge. War aber eine wörtliche Uebertragung nicht gut anwendbar, weil allzu hart oder geradewegs undeutsch, so habe ich mir selten einen Zwang angethan, indem ich nach dem Sinne übersetzte und in einer Anmerkung die sogenannte wörtliche Uebertragung beigab. Ob ich damit das Richtige getroffen habe, dess bin ich nicht sicher, da es nicht leicht war, auf der einen Seite nur die strengen Anforderungen der Wissenschaft zu berücksichtigen, auf

[1]) Vergl. Cicogna a. a. O. Ferner Eugène Müntz im „L'art" vom 15. October 1885 (II. Bd., S. 158) und H. Thode's „Kunstfreund", Sp. 347.

[2]) Cicogna a. a. O.

der anderen aber sich gleich wieder auf den Standpunkt dessen zu stellen, der dem italienischen und der Kunstgeschichte verhältnissmässig fern steht. Den Fachgenossen müssen die meisten Noten auf den deutschen Seiten überflüssig erscheinen; andere würden vielleicht wieder mehr Noten gewünscht haben. In ähnlichen Dingen lässt es sich kaum jemandem recht thun.

Eine Umstellung von Nebensätzen, eine Verschiebung von Worten ist nur selten vorgenommen worden. Häufig aber war es nothwendig, die langen Sätze des Originals in mehrere kürzere zu zerlegen. Unsichere Stellen sind als solche gekennzeichnet, die Uebersetzung von „parco" als „Chorschranken" etwa ausgenommen. Ein deutsches Wort, das den Begriff von „parco" decken würde, ist meines Wissens noch nicht gefunden. Bald scheint „parco" etwas wie einen Lettner zu bedeuten, bald etwas wie ein Gurtgesimse oder wie ein Geländer, das den Chor vom Hauptschiff einer Kirche trennt, ohne dass man parco deshalb für eine verdorbene Form von „banco" halten dürfte. Denn „banchi" kommt auf Seite 65 ganz in der Nähe von „parco" vor. Wohl bezeichnet es jenen Theil der Kirche, den wir Presbyterium nennen.

Ueber die weitaus meisten Fälle belehrt Boerio's „Dizionario del dialetto veneziano"[1]) (Venedig 1829), sowie das aufmerksame Anhören des heutigen venetianischen Dialektes. „Tardi sunt Veneti, eorumque pronuntiatione nihil putidius", heisst es zum Theil zutreffend in den „Forcianae quaestiones" von 1535,[2]) wo unter Anderem auch von den verschiedensten Dialekten Italiens die Rede ist. In den wesentlichen Zügen ist wohl die Sprache Venedigs noch heute so wie zu den Zeiten Michiel's. Wie man es bei ihm geschrieben findet: cusì für così, oder pol für può, so hört man es noch heute in der eigenartigen Lagunenstadt. Noch immer wird für Giorgio „Zorzo", für genero „zenero", für Giovanni „Zuan" gesagt. Die hier gegebene Uebersetzung

---

[1]) In einigen Fällen war auch das Aufschlagen der „Dizionario universale di scienze lettere ed arti" der H. H. Lessona und A-Valle (Mailand 1875) von Nutzen.

[2]) „Forcianae quaestiones in quibus varia Italorum ingenia explicantur multaque alia scitu non indigna. Autore Philalethe Polytopiensi Ciue." Neapel Mart. de Ragusia 1535.

ist soweit eine wörtliche, dass ein jedesmaliger Hinweis durch eine Anmerkung auf die Dialektform als solche überflüssig wäre.

Bei der Uebersetzung habe ich jeden Commentar, der sich nicht aufs Sprachliche bezieht, ausgeschlossen. Deshalb sind auch offenkundige Missverständnisse Michiel's ohne Einspruch so getreu als möglich ins Deutsche übertragen worden, deshalb auch sind die Dialektformen der Eigennamen nicht verändert worden und keine Ergänzungen beigesetzt, wenn ein Künstler nur mit seinem Vornamen genannt erscheint. Im Register musste dann freilich auf die gebräuchlichere Schreibung der Namen hingewiesen werden.

Bezüglich der Bezeichnung von Oertlichkeiten, meist von Kirchen, Klöstern, Strassen, habe ich eine Uebertragung ins Deutsche selten und kaum andeutungsweise gegeben, da hier Uebersetzung so ziemlich gleichbedeutend ist mit dem Bestreben, aus Padua etwa ein italienisches Augsburg, aus Venedig ein Nürnberg machen zu wollen. Auf die topographische Frage einzugehen, das soll Sache der „zweiten Abtheilung" dieser Arbeit sein, welche einen ausführlichen Commentar des Ganzen bringen wird. Für die Herstellung dieser zweiten Abtheilung sind schon weitgehende Vorbereitungen getroffen, wenngleich ein druckfertiges Manuscript heute noch nicht vorliegt.

Dadurch, dass die I. Abtheilung, welche Text und Uebersetzung enthält, getrennt von der II. mit dem Commentar erscheint, sind mehrere Vortheile erreicht. So lange die zweite Abtheilung erst fertig zu stellen ist, wird grössere Ruhe und Sammlung dafür gewonnen, wenn die dem Commentiren heterogene Arbeit des Uebersetzens schon gethan ist, wenn ein sorgfältig hergestelltes Bändchen als Basis weiterer Arbeiten dienen kann. Wird dann auch die II. Abtheilung vollendet sein, so ist durch ihre Trennung vom Text wieder eine erhöhte Bequemlichkeit beim Nachschlagen der Noten gegeben. Die betreffende Textstelle, deren Commentar gesucht wird, kann ruhig aufgeschlagen bleiben, während man in der II. Abtheilung blättert. Man weiss, wie unbequem die Benützung der Noten in der alten Ausgabe von 1800 ist. In Frizzoni's Neudruck wird dann wieder die Continuität des Textes allzu oft und zu lang durch die Noten gestört.

Eine erneuerte gründliche Durcharbeitung der Frage nach der Person des Autors unserer „Notizia" wäre heute bis zu einem gewissen Grade erwünscht, geht jedoch über den Rahmen dieser neuen Ausgabe hinaus. Sollte ich bis zum Erscheinen der II. Abtheilung Gelegenheit] finden, diese Arbeit zu leisten, so werde ich sie dem Commentar anhangsweise beifügen. Hier muss ich mich darauf beschränken, die gegenwärtige Anschauung von dieser Frage zu kennzeichnen.

Nachdem Jacopo Morelli in seiner Prefazione die nicht eben durch schlagende Gründe gefestigte Meinung geäussert hatte, der für ihn namenlose Verfasser der „Notizia" sei Paduaner gewesen, begnügte man sich längere Zeit mit diesem hypothetischen Ergebniss. Meines Wissens hat in ausführlicher Weise vom „Anonimo" erst wieder M. E. Cav. Emmanuele Antonio Cicogna gehandelt, welcher im Jahre 1860 in den „Memorie dell' J. R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti" (IX Vol. 359 ff.) eine gehaltvolle, gelehrte Monographie „intorno la vita e le opere di Marcantonio Michiel, patrizio veneto . . ." veröffentlicht hat. Durch Cicogna's Monographie erfahren wir (Seite 368, 387, 417 f.), dass schon Daniele Francesconi, ehemals Professor in Padua, auf Grund von Handschriftenvergleichung den Venetianer Marcanton Michiel für den Schreiber und Autor der „Notizia" gehalten hat. Um seiner Meinung Nachdruck zu geben, hat er einen Originalbrief des erwähnten Michiel von 1544 in Kupferstich facsimiliren lassen, ebenso wie er eine Seite der „Notizia" getreu nachbilden liess, um die Uebereinstimmung der Schrift zu beweisen. Cicogna bestätigt diese Congruenz, weigert sich aber, daraus auf die Autorschaft des Michiel zu schliessen, indem er diesen nur für den Abschreiber der „Notizia" hält. Dabei stützt er sich noch auf die Gründe des Jacopo Morelli, der den Autor der „Notizia" einen Paduaner sein lässt.

Im Jahre 1864 trat gegen diese Gründe Cesare Bernasconi auf in seinen „Studj sopra la storia della pittura . . . . ." (Seite 107 ff.) und das jedenfalls mit Erfolg. Denn er weist nach, dass sich die Ungleichmässigkeit der Eintragungen des sogenannten Anonimo, das oftmalige Freilassen von leeren Seiten, die verschiedenartige Tinte und Schrift, die vielen Ein-

schaltungen und Nachträge mit der Annahme, als läge eine Copie vor, nicht vereinigen lassen. Die nächstliegenden Folgerungen waren also die: in der „Notizia" finden wir genau dieselben Schriftzüge, wie in einem unzweifelhaften Originalbrief von Marcantonio Michiel. Die „Notizia" ist ein Original und keine Copie, also muss sie von Marcanton Michiel verfasst sein.

Von der Uebereinstimmung der Schriftzüge in den erwähnten Documenten mich zu überzeugen, habe ich bis heute noch nicht Gelegenheit gefunden. Ich nehme sie also nur in Hinblick auf D. Francesconi's und Cicogna's Urtheil an.

Es passt übrigens die ganze der Kunst geradezu gewidmete Lebensbahn[1]) Michiel's vortrefflich zu der Annahme, dass er der Verfasser der „Notizia" ist. Auch findet sich bei Cicogna eine (wie es scheint, seither verschollene) Schrift Michiel's erwähnt: „Vite de' pittori e scultori antichi e moderni", auf welche mehrere Citate in der „Notizia" gar deutlich hinweisen. Bei vielen Künstlernamen ist ein Folio (carta) citirt, wo von dem betreffenden Künstler die Rede sein soll. So bei Dürer, Lucas von Leyden etc.[2]) Noch dazu hat Frizzoni im Vorwort zum Neudruck von 1884 darauf aufmerksam gemacht, dass sich gewisse Analogien der Ausdrucksweise in der „Notizia" mit der in einer anderen Arbeit[3]) finden, die bestimmt von Marcanton Michiel herrührt.

Die Autorschaft Marcanton Michiel's an der „Notizia" ist wohl so gut wie bewiesen, aber bis heute noch nicht so allgemein bekannt geworden, dass man hätte in dem Titel der vorliegenden Ausgabe die Bezeichnung „Anonimo Morelliano" ganz fallen lassen können. Gleichwohl ist Michiel's Name in Klammern beigesetzt, um dadurch auch der neueren Forschung gerecht zu werden.

---

[1]) Anspielungen darauf in Sebast. Serlio's „Regole", S. III, und in einem Briefe Pietro Aretino's von 1545 (Lettere 1609, III, fol. 245).

[2]) Diese Schrift hat zum mindesten 125 Blätter umfasst, da unter den Citaten ein Hinweis auf carta 125 vorkommt. Die niedrigste Zahl, die vorkommt, ist 96. Darnach wird die Vermuthung möglich, dass diese „Vite" eine Fortsetzung der „Notizia" waren.

[3]) „Agri et urbis Bergomatis descriptio" 1516. Vergl. über diese Arbeit auch Cicogna a. a. O. Frizzoni geht übrigens nicht näher auf diesen Punkt ein.

Wien, im November 1887.

Dr. Theodor Frimmel.

INHALT.

I.

Kunstwerke in Padua.

Seite

Im Santo 2
In der Casa des H. Alvise Cornaro 10
In Santa Giustina 12
In San Francesco 12
In der Casa des H. Leonico Tomeo 16
In der Casa des H. Alessandro Cappella 18
In der Casa des H. Pietro Bembo 20
Bei den Erimitani 24
Bei den Eremitani in der casa delli Vitaliani 28
In San Benedetto 28
In der Casa des H. Marco da Mantoa 28
In der Casa des H. da Stra 30
In der Casa des Mastro Guido Lizzaro 30
In der Casa des Goldschmiedes Alvise 32
In Sant' Agnese 32
In der Sala del Podestà 32
In der Cappella del Podestà 32
Im Dom baptisterium 32
Im Palazzo del Capitanio 34
In Sant' Agostino 36
Zu Praglia 36
In Santa Maria de Monte Orton 36

II.

Kunstwerke in Cremona.

Der Torrazzo zu Cremona 40
Der Dom 40
In S. Domenico de' Frati Osservanti 40

Seite
In S. Tommaso dei Frati di Monte Oliveto 42
In S. Agustino dei Frati Eremitani Osservanti 42
In S. Pietro dei Frati dalla camisa bianca 42
In S. Maria delle Grazie dei Frati di S. Francesco 42
In S. Lorenzo, Prepositura del Protonotario da Gambara 44
In S. Angiolo dei Frati di S. Francesco 44
In San Vincenzo 44
In der Casa des Prior di S. Antonio 44
In der Casa des H. Ascanio Botta 44

III.

Kunstwerke in Mailand.

In der casa des Cosimo de' Medici 48
La rocca di Milano 48
S. Satiro 50
L' ospital grande 50
S. Erculino 50
S. Lorenzo 50
S Martino 50
S. Vettor 52
S. Maria al Circo 52
S. Paulo 52
Piazza dell' Arengo 52
Verzaro 52
S. Salvatore 52
S. Maria Incoronata 52
In der Chiesa di S. Francesco 52
Palazzo del Comun 52
Die Loggia auf der Piazza dei Mercanti 52
S. Maria de S. Celso 52
Die Torre senatoria de S. Gottardo 52
Die Torre de S. Antonio 52
Bei den Eremitani la palla de terra cotta 52
In der Corte archiepiscopale 54
In San Zuan de Conca 54
Der Dom 54
In der Casa des H. Camillo Lampognano 54

IV.

Kunstwerke in Pavia.

Der Regisole 58
La fortezza 58
Der Castello 58
Die Certosa 58

V.

Kunstwerke in Bergamo.

Seite
Im Palazzo del Podestà 62
In San Brancazzo 62
In S. Vincenzo 62
In Sant Alessandro in Colonna 62
In Santa Maria della Misericordia 64
Die Coleone-Kapelle 64
In San Domenego dei Frati Osservanti 64
Bei der Porta Pinta 66
In S. Spirito dei Frati della camisa bianca 66
In S. Bernardino in Borgo de S. Antonio 66
In der Trinità 66
In S. Maria delle Grazie 66
In der Casa des H. Leonin Brambat 68
In der Casa des H. Domenico dal Cornello 68
In der Casa des H. Zannin Cassotto 68
In der Casa des H. Niccolò di Bonghi 68

VI.

Kunstwerke in Crema.

Die Marienkirche vor der Stadt 72
Spirito Santo 72
S. Agostino dei Frati Eremitani 72
Der Dom 74
In der Casa der Frau Ippolita de Vilmarcà 74

VII.

Kunstwerke in Venedig.

In der Casa des H. Antonio Pasqualino 78
In der Casa des H. Andrea di Odoni 82
In der Casa des H. Taddeo Contarino 86
In der Casa des H. Jeronimo Marcello a S. Tomado 88
In der Casa des H. Antonio Foscarini 90
In der Casa des H. Francesco Zio 94
In der Casa des H. Zuanantonio Venier 96
In der Casa des H. Antonio Pasqualino 98
In der Casa del Cardinal Grimano 100
In der Casa de M. Zuanne Ram a S. Stefano 104
In der Casa de M. Gabriel Vendramin 106
In der Casa de M. Michiel Contarini alla Misericordia 110
In der Casa de M. Pietro Servio 110
In der Casa de M. Paolo d'Anna 110
In der Charità 114
In der Scuola della Carità 116

Personenregister 121

Zu verbessern:

Auf Seite 3, 1. Zeile: Antonius soll zwischen eckigen Klammern stehen.
Auf Seite 4, Mpt. 3 r., 2. Zeile: di statt die; 3. Zeile: et statt e.
Auf Seite 5: Die oberste Zeile gehörte noch zu Seite 3.
Auf Seite 6, 7. Zeile: et statt e; Anm. 1, 3. Zeile: „aber" fällt weg.
Auf Seite 11, 22. Zeile: statt Schule, Brüderschaft.
Auf Seite 12, letzte Textzeile: di statt die.
Auf Seite 14, zweiter Absatz, 3. Zeile: Francesco statt Fanzesco; Mpt. 6 v., 7. Zeile: „il" fällt weg.
Auf Seite 16, Mpt. 7 r., 1. Zeile: Francesco statt Franzesco; im dritten Absatze von unten, 1. Zeile: picolo statt piccolo.
Auf Seite 20, Mpt. 9 r., 4. Zeile: furono statt furona.
Auf Seite 24, 3. Zeile: Antonino statt Antonio.
Auf Seite 29: zu Zeile 12 „der Stuhl" fehlt die Anmerkung: mastabe = bel sedile.
Auf Seite 34 im Text vom Palazzo del Capitanio, 2. Zeile: bei „scuro" fehlt die Anmerkung: Nach „scuro" stand „uerde" über der Zeile nachgetragen, was aber durchstrichen ist.
Auf Seite 40, Mpt. 18 v., 4. Zeile: et statt e; 12. Zeile: cun statt con.
Auf Seite 41, 17. Zeile: waren gehört zwischen eckige Klammern.
Auf Seite 42, Mpt. 20 r.: Agustino statt Augustino.
Auf Seite 44, letzte Zeile: et für e.
Auf Seite 50, 8. Zeile von unten: dentro statt tentro.
Auf Seite 51, der zweite Absatz von unten soll beginnen mit: oder.
Auf Seite 52, 2. Zeile: consolato statt Consolate; 8. Zeile: piazza statt piazzo; 5. Zeile von unten: Antonio statt Antonlo.
Auf Seite 58, 3. Zeile: et für e; 6. Zeile: fortezza statt ortezza.
Auf Seite 64 im Rande, oben: Mpt. 41 r. statt Mpt. 27 r.
Auf Seite 65, 2. Zeile, zu „gemeisselt" fehlt die Anmerkung: sizello wohl = ceselle.
Auf Seite 92, 7. Textzeile von unten: coronata statt coronta.
Auf Seite 112, letzte Textzeile: scorpione statt scoripone.

Der Anonimo Morelliano.

I. Abtheilung.

Text und Uebersetzung.

I.

KUNSTWERKE IN PADUA.

IN PADOA.[1])

Al Santo.[2])

Mpt. Fol. 2 recto

Nella chiesa del Santo, sopra laltar maggiore le quattro[3]) figure di bronzo tutte tonde attorno la nostra donna, et la nostra donna. Et sotto le ditte figure nello scabello le due istoriette dauanti et le due da dietro pur di bronzo di bassorilieuo. Et li quattro euangelisti nelli cantoni,[4]) dui dauanti et dui da driedo, di bronzo et di basso rileuo, ma mezze figure. Et da dietro, laltar sotto il scabello il Christo morto cun le altre figure a circo, et le due figure da man dextra, cun le altre due da man sinistra, pur di basso rileuo, ma di marmo, forono di mano di Donatello.

Mpt. 2 verso

Li angeli di marmo attorno il coro forono di mano di . . . . .

Il choro di tarsia fo di mano di[5]) Lorenzo et Christophoro Canozzi da Lendenara fratelli, et parte, zoe le spalliere, di mano de Piero Antonio dall' Abà da Modena, zenero delli

---

1) Diese Ueberschrift, die sich in der Originalhandschrift auch auf den folgenden Seiten wiederholt findet, ist von der Hand des Anonimo erst später links oben mit blasser Tinte hinzugefügt worden. Der Text selbst zeigt auf den ersten Seiten dunklere Tinte und sorgfältigere, feine Schrift.

2) Die Ueberschrift „Al Santo" wiederholt sich gleichfalls auf den folgenden Seiten.

3) „Quattro" ist über das durchstrichene Wort „cinq" geschrieben.

4) Bei Morelli und bei Frizzoni: „contorni".

5) Von „di" bis zu Ende des Absatzes die weniger feine Schrift eines Nachtrages.

IN PADUA.

Im Santo.

In der Kirche des heiligen Antonius über dem Hochaltar die vier vollrund gearbeiteten Bronzefiguren um die Muttergottes herum und die Muttergottes selbst und unterhalb der erwähnten Figuren auf der Staffel vorn die zwei Basreliefs gleichfalls aus Bronze und mit bildlichen Darstellungen und die zwei hinten und die vier Evangelisten an den Ecken, zwei vorn und zwei rückwärts, aus Bronze und in wenig erhobener Arbeit, aber in halben Figuren und hinter dem Altar über der Staffel der todte Christus mit den anderen Figuren herum und die zwei Figuren zur Rechten mit sammt den anderen zwei zur Linken gleichfalls Basreliefs aber von Marmor, [alle diese] waren von der Hand des Donatello.

Die Engel aus Marmor im Chor herum waren von der Hand des.....

Die Chorstühle mit eingelegter Holzarbeit waren von der Hand der Brüder Lorenzo und Christophoro Canozzi da Lendenara und zum Theil, nämlich die Lehnen von der Hand des Pietro

detti. — La sagrestia di tarsia fu di mano di Lorenzo et Christophoro ditti.

Il candelabro di bronzo, in mezzo il choro fo di mano di Andrea Rizzo Padoano, fatto da lui nel 1515,[1]) ma la base marmorea fu di mano di .....

Li dui quadretti di bronzo di mezzo rilieuo di fuori del choro appresso l' entratta, che contengono listorie dil testamento vecchio, forono di mano dil ditto mastro Andrea Rizzo.

Li altri quadretti attorno il choro forono di mano dil Bellano.

Mpt. 3 r. La statua equestre sopra la piazza dil Santo di bronzo di Gatta mellata fo di mano die Donatello.[2])

El monumento del Trombetta a man mancha al' incontro del primo pillastro è inventione et architectura de Andrea Rizzo: la immagine iui de bronzo de mezzo rileuo del Trombetta è de man del ditto Rizzo: la sculptura di marmo iui è de man de .....

La coronatione della nostra donna a frescho nel primo pillastro a man mancha intrando in chiesa, et sopra laltar della nostra donna, fu di mano di Fra Philippo.

La prima capella a man dextra intrando in chiesia instituida per Gatta mellata, fu dipinta da Jacomo da Montagnana Padoano, et da Piero Calzetta suo cugnato; ma[3]) la palla iui fu de mano de Jacomo Bellino, Zuane et Gentil suoi figli, come apar per la sottoscriptione.

Iui sono li sepulchri de Gatta mellata et de Zuanantonio suo fiol, che morse conduttier, e giovine.

La segonda capella a man dextra che è alincontro della capella del Santo, intitolada a San Felice, ouero San Jacomo

---

[1]) Die Jahreszahl ist erst später in eine Lücke der ursprünglichen Niederschrift eingefügt.

[2]) Hier hört die feine glatte Schrift auf und beginnen rauhere Züge.

[3]) Von „ma" bis zu Ende des Absatzes spätere Einschaltung.

Antonio dall' Abà da Modena, Schwiegersohn[1]) der Genannten. Die eingelegte Holzarbeit in der Sacristei war von der Hand der erwähnten Lorenzo und Christophoro.

Der Leuchter aus Bronze in der Mitte des Chores war von der Hand des Andrea Rizzo aus Padua, von ihm im Jahre 1515 ausgeführt; die marmorne Basis aber war von der Hand des.....

Die zwei Bronzetafeln in halberhobener Arbeit ausserhalb des Chores in der Nähe des Einganges, welche Scenen aus dem alten Testament darstellen, waren von der Hand des genannten Meisters Andrea Rizzo.

Die anderen Tafeln um den Chor herum waren von der Hand des Bellano.

Gatta Melata's Reiterstandbild aus Bronze auf dem Platz beim Santo war von der Hand des Donatello.

Das Grabmal des Trombetta zur Linken dem ersten Pfeiler gegenüber ist Erfindung und Architektur des Andrea Rizzo. Trombetta's Bildniss daselbst in halberhobener Arbeit aus Bronze ist von der Hand des erwähnten Rizzo. Die Marmorbildnerei daselbst ist von der Hand des.....

Das Fresco mit der Krönung der Maria am ersten Pfeiler zur Linken, wenn man in die Kirche tritt, und über dem Altar der Muttergottes, war von der Hand des Fra Filippo.

Die erste Kapelle zur Rechten, wenn man die Kirche betritt, gestiftet von Gatta Melata, war von Jacomo da Montagnana Padoano und von Piero Calzetta, seinem Verwandten. Das Altarblatt aber war von der Hand des Jacomo Bellini und von seinen Söhnen Zuane und Gentil, wie das aus der Unterschrift erhellt.

Dort sind die Gräber des Gatta Melata und seines Sohnes Zuan Antonio, der als Condottiere in jungen Jahren starb.

Die zweite Capelle rechts, die der Capella del Santo gegenüber liegt und nach Sanct Felix genannt oder nach Jacobus major,

---

[1]) Anonimo will offenbar sagen: Schwiegersohn von Einem der Genannten.

maggiore,[1]) fu dipinta da Jacomo Dauanzo Padoano, ouer Veronese, ouer come dicono alcuni, Bolognese,[2]) et da Altichiero Veronese; et fu nel 1376, come appar iui in un saxo; et par tutta d'una mano, et molto excellente. Anzi[3]) la parte a man manca entrando par di un altra mano, et men buona. Fu dedicata da M(esser) Bonifacio di Lupi da Parma caualier et Marchese de Sorana, el qual è sepulto iui, e morse nel 1388.

Mpt. 3 v. Nel capitolo la passione a frescho fu di man de Giotto Fiorentino.

La figura a frescho in chiesia nel primo[4]) pillastro a man manca fu di mano de Jacomo Bellino. El S. Zuan Battista sopra el pillastro secondo a man manca fu di man di Lorenzo da Lendenara.

La capella di Loui de fuora de S. Zorzi sora el sagrado, fu dipinta da Jacomo Dauanzo Padoano et da Altichiero Veronese, come scriue el Campagnola. El Rizzo uole che solo Altichierio ui dipingesse. A man destra ui è l'istoria de Santa Lucia, a man mancha l'istoria de S. Jacomo. Fu[5]) fatta far da Messer Raimondo di Luppi da Parma marchese de Sorana et caualler l'anno 1377.

La capella de S. Luca, compagno de S. Antonio nel Santo, dipinse Giusto de natione Fiorentino, come scriue el Campagnuola; ma Andrea Rizzo lo fa Padoano. Et dicono che questo instesso dipinse el baptisterio in Padoa. Et nondimeno iui si legge sopra la porta che ua nell'inclaustro, Opus Joannis et Antonii de Padua. Talchè essendo inuero una istessa maniera, più veramente se potra dire che questa capella sii de mano deli detti Giovanni et Antonio Padoani. L'anno 1382, come appar ivi in

---

[1]) Die Worte von „ouero" bis „maggiore" sind unten nachgetragen, gleich bei der ersten Niederschrift. Nur das Wort „maggiore" ist später aber über das durchstrichene „di loui" gesetzt.

[2]) Von „ouer" bis „Bolognese" später über der Zeile nachgetragen.

[3]) Von „Anzi" bis zum Schluss des Absatzes zwei spätere Nachträge.

[4]) „Primo" über der Zeile nachgetragen, ursprünglich hiess es „terzo".

[5]) Von „Fu" bis „1377" reicht eine spätere Einschaltung.

war von Jacomo D'Avanzo gemalt, dem Paduaner oder Veronesen oder, wie Einige sagen, Bolognesen, und von Altichiero aus Verona. Das war 1376, wie es dort an einem Steine ersichtlich gemacht ist. Es sieht aus, wie von einer einzigen Hand geschaffen und [ist] ganz ausgezeichnet. Indess scheint es, dass die Partie zur Linken, wenn man eintritt, von einer anderen weniger guten Hand herrührt. Sie [die Malerei in der Kapelle] wurde gestiftet von Cavaliere Bonifacio di Lupi da Parma, Marchese von Sorana, der daselbst begraben ist und der 1388 starb.

Die al fresco gemalte Passion im Kapitel war von der Hand des Florentiners Giotto.

Die al fresco gemalte Figur an dem ersten linken Pfeiler der Kirche war von der Hand des Jacomo Bellino. Der heilige Johannes der Täufer oben an dem zweiten Pfeiler zur Linken war von der Hand des Lorenzo da Lendenara.

Die Capella di Lovi, ausserhalb von San Giorgio, über dem Heiligthum[1]) war von Jacopo d'Avanzo aus Padua und von Altichieri aus Verona gemalt, wie Campagnola schreibt. Rizzo will dort nur den Altichiero malen lassen. Zur Rechten ist dort die Geschichte der heiligen Lucia, zur Linken die des heiligen Jacob [gemalt]. Es liess sie Cavaliere Raimondo di Luppi aus Parma, Marchese von Sorana, im Jahre 1377 ausführen.

Die Kapelle des Heiligen Lucas im Santo, Begleiters des heiligen Antonius, malte Giusto, der Florentiner von Geburt, wie Campagnola schreibt; aber Andrea Rizzo macht ihn zum Paduaner. Und sie sagen, dass derselbe das Baptisterium in Padua ausgemalt hätte. Und nichtsdestoweniger liest man dort über der Thür, die nach dem Kloster führt: Opus Joannis et Antonii de Padua. In der That, die [Mal]weise ist so übereinstimmend, dass man viel wahrscheinlicher sagen könnte, dass diese Kapelle [des Lucas] von der Hand der genannten Johannes und Antonius

[1]) Die Uebersetzung von „sora el sagrado" mit „über dem Heiligthum" ist hier nicht unbedingt sicher. Möglicherweise gehören „de fuora" und „el sagrado" zusammen und sora (sopra) wäre nur irrthümlich stehen gelassen worden.

un saxo, dedicata[1]) a San Jacomo et San Philippo, de qual i sono iui dipinte li istorie, da M. Renier M. Conte e M. Manphredin di Conti Padoani oriundi de Zenoa sotto M. Zuanantonio da Carrara l' anno 1382.[2])

El S. Pietro a frescho nel primo pillastro a man manca fu di mano de Piero Calzetta Padoano cugnato de Jacomo da Montagnana.

El San Francesco nel terzo pillastro a man manca fu di mano de Matio dal Pozzo Podoano.

La Santa Giustina nel pillastro segondo a man dextra fu di mano de Bartolomeo Montagna Vicentino.

El S. Paulo nel pillastro terzo[3]) a man dextra fu di mano de Agnolo Zotto Padoano ignobile pittore.

Mpt. 4 r. Nella capella del Santo lo quadro marmoreo de releuo a man manca[4]) fu di mano di Antonio Minello Padoano.

Lo primo quadro a basso a man dextra de releuo fu di mano di Antonio Lombardo.

Lo segondo quadro fu di mano di[5]) Zuan Maria Padoano, finito da Paulo Stella Milanese 1529.

Lo terzo quadro fu de mano dil Tulio Lombardo.

Lo quarto quadro fu de mano del detto Tulio Lombardo.[6])

La figura tutta tonda della S. Giustina, par al naturale, de marmo, fu di mano di Antonio Minello, sopra la cornice in alto.

---

1) „Sotto M. Zuanantonio" bis „1382" fehlt sowohl bei Mor. als auch bei Frz.

2) Von „dedicata" bis zum Schluss des Absatzes reicht eine mit hellerer Tinte geschriebene Einschaltung.

3) Die Worte „Paulo" und „terzo" später nachgetragen.

4) Die Worte „a man manca" sind über den durchstrichenen Worten „sopra la cornice che guarda uerso la chiesa" nachgetragen.

5) Nach „di" steht „Tulio lombardo", was durchstrichen ist. Das Folgende bis 1529 ist später über der Zeile nachgetragen.

6) Spätere Einschaltung von „lo 4 quadro" bis „Lombardo".

aus Padua [gemalt] sei. Sie wurde im Jahre 1382, wie es dort auf einem Felsen zu lesen ist, den heiligen Jacobus und Philippus, deren Legenden dort gemalt sind, gestiftet von Herrn Renier, Herrn Conte und Herrn Manfredin di Conti aus Padua, gebürtig aus Genua.

Der heilige Petrus, der am ersten Pfeiler zur Linken al fresco gemalt ist, war von der Hand des Paduaners Piero Calzetta, eines Verwandten des Jacopo Montagnana.

Der heilige Franciscus am dritten Pfeiler zur Linken war von der Hand des Matteo dal Pozzo aus Padua.

Die heilige Justina am zweiten Pfeiler zur Rechten war von der Hand des Bartolomeo Montagna aus Vicenza.

Der heilige Paulus am dritten Pfeiler zur Rechten war von der Hand des Paduaners Agnolo Zotto, eines unberühmten Malers.

In der Capella del Santo war das Marmorrelief zur Linken von der Hand des Antonio Minello aus Padua.

Das erste Relief unten rechts war von der Hand des Antonio Lombardo.

Das zweite Relief war von der Hand des Giovanni Maria aus Padua und wurde 1529 von Paolo Stella aus Mailand vollendet.

Das dritte Relief war von der Hand des Tulio Lombardo.

Das vierte war von der Hand des genannten Tulio Lombardo.

Die vollrund aus Marmor gearbeitete Figur der heiligen Justina oben über dem Gesimse in Lebensgrösse war von der Hand des Antonio Minello.

La figura tutta tonda del S. Zuane che è posto sopra la cornice de marmo fu di man die Severo Rhau.

El S. Prosdocimo de marmo tutto tondo sopra la cornice fu de man de.....

Le altre due figure iui sono de stuccho de man de.....[1])

Questa capella era dipinta, et la pittura per esser uechia, et caduta meza, fu ruinata, per refarla de sculpture de marmi. Dipinsela Stefano da Ferrara bon maestro a que tempi. Auctore Riccio.

La palletta del corpo de Christo appresso l'arca fo di mano di Piero Calcetta Padoano.

La Santa Giustina de marmo posta sopra la pilla a meza chiesa fu di mano di Pirgotele.

Mpt. 4 v. Sopra la porta maistra della chiesa el S. Francesco et S. Bernardino inchinati, che tenghono el Jesus in mano furono de man del Mantegna, come apar per la sottoscriptione.

Nella scola del terzo ordine sopra el Sagrado del Santo.

Vi dipinsero il Montagna, Titiano.....

Mpt. 5 r. In casa de M. Aluise Cornaro.

La loggia et li lati nella corte, de pietra de Nanto, de opera Dorica, fu architectura de Zuan[2]) Falconetto pittor Veronese, che fu discipulo de Melozzo da Furlì.

Le figure nella ditta corte de piera de Nanto in li nichii, et le do Uittorie sopra l'archo furono di mano de Zuan Padoan, ditto da Milano[3]) discipulo del Gobbo.

---

[1]) Die zwei kleinen Abschnitte von „El S. Prosdocimo" bis „stuccho de man de . . ." gehören einer späteren Eintragung an. Auch die folgenden drei Abschnitte bis „Pirgotele" sind Nachträge.

[2]) Bei Mor. und Frz. nach „Zuan" noch „Maria".

[3]) „Ditto da Milano" ist über der Zeile nachgetragen.

Die vollrunde Figur des heiligen Johannes, die über dem Gesimse aus Marmor aufgestellt ist, war von der Hand des Severo Rhau.

Der heilige Prosdocimus aus Marmor vollrund gearbeitet über dem Gesimse war von der Hand des .....

Die zwei anderen Figuren aus Stuck dort sind von der Hand des .....

Diese Kapelle war mit Malereien geziert und als die Malerei alt geworden und zur Hälfte heruntergefallen war, hat man sie beseitigt, um sie durch Marmorsculpturen zu ersetzen. Es malte sie Stefano da Ferrara, ein guter Meister zu jener Zeit. So nach Angabe des Riccio.

Das kleine Altarbild mit dem Leichnam Christi neben dem Schrein war von der Hand des Paduaners Piero Calzetta.

Die heilige Justina aus Marmor, die über dem Weihwasserbecken mitten in der Kirche aufgestellt ist, war von der Hand des Pirgotele.

Ueber dem Hauptportal der Kirche waren der heilige Franciscus und S. Bernardinus in geneigter Stellung, wie sie [das] Jesus[kind] in Händen halten, waren von der Hand des Mantegna, wie durch die Unterschrift klar wird.

In der Schule des dritten Ranges über dem Heiligthum.

Dort malten Montagna, Titian .....

Im Hause des H. Alvise Cornaro.

Die Bogenhalle und die Flanken[1]) von Stein aus Nanto im Hofe waren eine Architektur in dorischem Stil von Zuan Falconetto, dem Maler aus Verona, der ein Schüler des Melozzo da Furli war.

Die Nischenfiguren in dem erwähnten Hofe von Stein aus Nanto und die zwei Victorien über dem Bogen waren von der Hand des Giovanni aus Padua, wie es [auch] heisst aus Mailand, eines Schülers des Gobbo.

---

[1]) Beziehungsweise die Seitenflügel des Gebäudes.

El Apolline de piera de Nanto nel primo nichio a man manca fu de mano de linstesso.[1])

La capelletta et la scala fu dipinta dal ditto Falconetto.

Le teste dipinte nel soffittado della camera, et li quadri in la lettiera, ritratti da carte di Raphaello, furono di mano de Dominico Venitiano allevato da Julio Campagnuola.

La facciata della casa a frescho fu di mano di Hieronimo Padoano.

Mpt. 5 v.

In Santa Giustina.

Linclaustro primo a uerde de chiaro et scuro fu dipinto da.....

L'inclaustro segondo, che contiene listoria de S. Benedetto fu di mano de Lorenzo da Parenzo, che poi diventò heremita.

Mpt. 6 r.

In San Francesco.

La prima palla a man manca entrando in chiesa fu di mano di Retilao[2]) fatta nel 1447, della maniera quasi delli Muranesi a guazzo.

La terza palla a man manca fu di mano di Antonio et[3]) Zuanalvise da Murano, et contiene cinque figure in cinque figure in cinque nicchie.

La capelletta segonda della nostra Donna a man dextra a fresco fu di mano di Hieronimo Padoano, che hora uiue che[4]) ha dipinto anchora la facciata[5]) della casa di M. Alouise Cornaro.

La terza palla a man dextra fu di mano dil Schiauone a guazzo et contiene nel nichio die mezzo la nostra donna, nel

---

[1]) Von „El Apolline" bis „linstesso" spätere Einschaltung.

[2]) Nach „Retilao" ist eine Lücke freigelassen. Mor. und Frz. lesen „Resilao".

[3]) Bei Mor. und Frz. statt „et": „de".

[4]) Bei Mor. und Frz. statt „che": „e".

[5]) Die ersten Buchstaben von „facciata" sind in der Originalhandschrift schon unleserlich, da die Tinte das Papier hier gänzlich durchfressen hat.

Der Apollo von Stein aus Nanto in der ersten Nische zur Rechten war von der Hand desselben.

Die kleine Kapelle und das Treppenhaus war von dem genannten Falconetto gemalt.

Die gemalten Köpfe an der Zierdecke des Zimmers und die Gemälde an der Bettstelle, nach Rafael'schen Cartons copirt, waren von der Hand des Venetianers Domenico, eines Zöglings des Giulio Campagnola.

Die Schauseite des Hauses war al fresco gemalt von der Hand des Hieronimo Paduano.

In Santa Giustina.

Der erste Klosterraum war grün in Grün gemalt von .....

Der zweite Klosterraum, der die Geschichte des heiligen Benedict umfasst, war von der Hand des Lorenzo aus Parenzo, der später Einsiedler wurde.

In San Francesco.

Das erste Altarblatt zur Linken, wenn man eintritt, war von der Hand des Retilao . . . gemacht im Jahre 1447, etwa in der Weise der Muranesen in Deckfarben.

Das dritte Altarblatt zur Linken war von der Hand des Antonio und Zuanalvise da Murano und enthält fünf Figuren in fünf Nischen.

Die zweite kleine Kapelle unserer lieben Frau [geweiht] zur Rechten mit Frescomalereien war von der Hand des Hieronimo Padoano, der noch lebt [und] der auch die Schauseite des Hauses von Alvise Cornaro mit Malereien geschmückt hat.

Das dritte Altarblatt zur Rechten war von der Hand des Schiavone, in Deckfarben [gemalt] und enthält in der mittleren

nichio sinistro S. Hieronimo barbato et S ..... nel nichio dextro dui altri Santi Confessori. S(ono ques)te[1] figure di grandezza de dui piedi, et di bon dissegno cun questa inscriptione: Opus Schlauoni Delmati Squarzionii.

La palla de laltar grande fu di mano di Bartolomeo et Antonio da Murano fratelli, fatta nel 1451 et contiene nel nichio di mezzo San Franzesco, nelli altri 4, 4 Santi, tutti intieri et in piedi, et sopra questi 5 nichii altri 5 cun 5 Santi mezi.

Mpt. 6 v. La Sepultura de bronzo de mezzo rilevo nella fronte del corno sinistro, del Rocchabonella cun la sua effigie naturale intiera in habito et forma di studiante, fu di mano dil Bellan, insieme cun le colonne cun li quattro puttini, et gli altri ornamenti, excepte le 3 figurette, che son sopra li 3 modioni, li quali furono fatti da Andrea Rizzo Padoano, che forni tutta l' opera circa il 1492, essendo morto el Bellan.

La palla de bronzo de mezzo rileuo nel ditto corno sinistro fu similmente opera del Bellan, ma nettada et finida da Andrea Rizzo; et solea essere frontispitio alla sepultura ditta.

L' epitaphio in marmo nel ditto corno al' incontro della sepultura ditta, fu fatto da M. Pietro Bembo a M. Christophoro Longolio, insieme cun questi tre heroici;

Te iuuenem rapuere Deae fatalia nentes
Stamina, dum scirent moriturum tempore nullo,
Longoli, tibi si canos seniumque dedissent.

---

[1]) Die zwischen Klammern gesetzten Buchstaben sind heute schon durchfressen.

Nische unsere Frau, in der linken Nische den Hlg. Hieronymos bärtig und den Hlg. . . . ., in der rechten Nische zwei andere heilige Bekenner. Diese Figuren sind zwei Fuss hoch, von guter Zeichnung und [zeigen] folgende Inschrift: Opus Schlauoni Delmati Squarzionii.

Am Hochaltar war das Bild von der Hand der Brüder Bartolomeo und des Antonio von Murano und ausgeführt 1451. Es enthält in der mittleren Nische den Hlg. Franciscus, in den vier übrigen vier [andere] Heilige, alles ganze Figuren und aufrecht stehend. Ueber diesen fünf Nischen [befinden sich] fünf andere mit fünf Halbfiguren von Heiligen.

Das bronzene Grabmal in halberhobener Arbeit an der Stirnwand des linken Seitenschiffes, [das Grabmal] des Rocchabonella mit seinem Abbilde in ganzer Lebensgrösse in Kleidung und Haltung eines Studierenden war von der Hand des Bellan, zusammen mit den Säulen, den vier Kinderfiguren und dem übrigen Zierwerk mit Ausnahme der drei kleinen Figuren, die sich auf den drei Consolen finden. Diese waren von Andrea Rizzo aus Padua gefertigt, der das ganze Werk ungefähr 1492 ablieferte, als Bellan gestorben war.

Die Altartafel aus Bronze in halberhobener Arbeit in dem erwähnten linken Seitenschiff war gleicherweise ein Werk des Bellan, aber von Andrea Rizzo überarbeitet und zu Ende geführt; es bildete früher lange Zeit die Bekrönung jenes Grabmales.

Die Grabschrift in Marmor im erwähnten Seitenschiff gegenüber dem genannten Grabmale war von Pietro Bembo verfasst auf Christophoro Longolio zusammen mit diesen drei heroischen Versen:

Te iuuenem rapuere Deae fatalia nentes
Stamina, dum scirent moriturum tempore nullo,
Longoli, tibi si canos seniumque dedissent.

Dich haben die fadenspinnenden Schicksalsgöttinnen als Jüngling hinweggerafft, da sie wussten, dass du unsterblich sein wirst, Longolius, auch wenn sie Dir weisses Haar und das Greisenalter gewährt hätten.

L'altro epitaphio alincontro fu fatto per l'instesso M. Pietro Bembo a M. Tomado Leonico, excepti li dui uersi greci che egli istesso si fece. [1])

Mpt. 7 r. In la contrada de San Franzesco in casa de M. Leonico Thomeo Phylosopho.

Nella camera terrena la testa marmorea di Baccho coronato di vite, maggior dil naturale, è opera anticha.

Lo quadretto in tela dun piede, oue è dipinto un paese cun alcuni piscatori che hanno preso vna lodra[2]) cun due figurette che stanno a vedere, fu di mano di Gianes da Brugia.

La tauola de marmo de mezo rileuo, che contiene dui Centuari in piede et una Satyra destesa che dorme, et mostra la schena, è opera anticha.

Nella camera de sopra, la testa marmorea del Caracalla è opera anticha.

La testa del soldato galeata de marmo maggior del naturale[3]) è opera anticha.

Le altre sette teste marmoree d'huomini et di donne in varie guise sono opere antiche.

Lo Giove piccolo di bronzo che siede, alla guisa del Giove del Bembo, ma minore, è opera anticha.

Lo Sileno piccolo, che giace stravaccato è opera anticha.

Li dui Hercoli picoli di bronzo in piedi, vno aurato cun li pomi in mano, laltro cun la claua, sono opere antiche.

La mano di marmo dil puttino è opera anticha et perfetta.

La tauola di stucho de bassorilevo dun piede; che contiene Hercole cun la Virtu et Voluptà è opera anticha

---

1) Der Absatz von „l' altro" bis „fece" ist eine spätere Einschaltung.

2) Mor. und Frz. haben „londra".

3) „Maggior del naturale" fehlt bei Frz.

Die andere Grabschrift gegenüber war von demselben Pietro Bembo auf Herrn Tomado Leonico verfasst, mit Ausnahme der zwei grichischen Verse, die sich dieser selbst gemacht hatte.

In der Strasse des Hlg. Franciscus im Hause des Philosophen Leonico Tomeo.

Der überlebensgrosse Bacchuskopf mit Reben bekränzt im Zimmer zu ebener Erde ist ein antikes Kunstwerk.

Das kleine einen Fuss grosse Gemälde auf Leinwand, worauf eine Landschaft gemalt ist mit einigen Fischern, die eine Fischotter gefangen haben, mit zwei kleineren Figuren, welche [dabei] stehen und zuschauen, war von der Hand des Gianes de Brugia.

Die Marmortafel in halb erhobener Arbeit, die zwei Kentauren darstellt in ganzer Figur und ein hingestrecktes Satyrweibchen, das schläft und [dem Beschauer] den Rücken zukehrt, ist ein antikes Werk.

In dem kleinen Zimmer oben ist der Marmorkopf des Caracalla ein antikes Werk.

Der überlebensgrosse Marmorkopf des Soldaten mit dem Helm ist ein antikes Kunstwerk.

Die übrigen sieben verschiedenen Köpfe aus Marmor männliche und weibliche sind [gleichfalls] Antiken.

Der kleine bronzene Jupiter, der in der Art dasitzt, wie der Jupiter bei Bembo, [der] aber kleiner [ist als dieser], ist eine Antike.

Der kleine Silen, der schief daliegt, ist ein antikes Werk.

Die zwei Herculesfigürchen aus Bronze und aufrechtstehend, eine vergoldet und die Äpfel in der Hand haltend, die andere mit der Keule, sind antik.

Die Marmorhand eines Kindchens ist ein antikes Werk, und zwar ein vorzügliches.

Die Relieftafel aus Stucco, einen Fuss gross, welche den Hercules mit der Tugend und dem Laster vorstellt, ist ein

tolta in Roma da vn tempio dHercole ornato tutto a quella foza.

Mpt. 7 v. Lo ritratto di esso M. Leonico, giovine, hora tutto caschato, inzallito et ofuscato, fu di mano di Zuan Bellino.

Lo ritratto di suo padre a guazzo in profil fu di mano di Jacomo Bellino.

Le infinite medaglie, vasi di terra, gemme intagliate etc. sono opere antiche.

Lo rotolo in membrana che ha dipinta la istoria de Israelite et Yesu Naue, cun lhabiti et arme a lanticha, cun le immagini delli monti, fiumi, et cittadi humane, cun la explicatione della istoria in grecco, fu opera costantinopolitana, dipinta già 500 anni.

Mpt. 8 r. In padoa in casa di Misser Alexandro Capella in borgho zucho.

La testa dil Christo che cun la man dextra da la benedictione, cun la sinistra tien un libro aperto fu di mano dil Montagna.

Lo ritratto picolo di M. Leonico giouine fo di mano di .....

Lo Bellorophonte di bronzo che ritiene el Pegaso, de grandezza dun [1]) piede, tutto ritondo, fu di mano di Bertoldo, ma gettado da Hadriano suo discipulo, et è opera nettissima et buona.

La testa marmorea dil soldato geleata, par al naturale, è opera anticha.

El Cupidine marmoreo in piedi de grandezza dun piede et mezzo [2]) che dorme appoggiato ad un......... che [3]) ha gli piedi ritti, [4]) cun un festone al collo, et cun bende, che lo legano, è opera anticha.

---

1) Zwischen „dun" und „piede" steht „pal" durchstrichen.

2) „et mezzo" ist über der Zeile nachgetragen.

3) Bei Mor. und Frz. statt „che": „perchè".

4) Bei Mor. und Frz. statt „ritti": „rotti".

antikes Werk, genommen von einem Herculestempel in Rom, der ganz in dieser Weise verziert ist.

Das Bildniss jenes H. Leonico, [der] als Jüngling [dargestellt ist,] das Bild, das heute ganz verdorben und gelb und roth ist, war von der Hand des Zuan Bellino.

Das Bildniss seines Vaters in Deckfarben und in Profil war von der Hand des Jacomo Bellino.

Die unzähligen Medaillen, Thonvasen, geschnittenen Steine etc. sind antike Werke.

Die Pergamentrolle, auf der die Geschichte der Israeliten und des Yesu Nave gemalt ist, mit antiken Gewändern und solchen Waffen, mit den menschlichen Bildern (Personificationen) der Berge, Flüsse und Städte, mit der Erklärung des Vorganges auf griechisch, war ein Werk aus Constantinopel, schon vor 500 Jahren gemalt.

In Padua im Hause des Herrn Alexandro Capella im Borgo Zucho.

Das Brustbild[1]) Christi, der mit der rechten Hand segnet, mit der linken ein offenes Buch hält, war von der Hand des Montagna. —

Das kleine Bildniss des jungen H. Leonico war von der Hand des .....

Der Bellerophon aus Bronze, der den Pegasos zurückhält, einen Fuss gross, in vollrunder Arbeit, war von der Hand des Bertoldo, aber gegossen von Hadriano seinem Schüler; es ist ein überaus hübsches und ein gutes Werk.

Der Marmorkopf eines Soldaten mit Helm in Lebensgrösse ist antik.

Die ganze anderthalb Fuss lange Marmorfigur des Cupido, der schläft, gelehnt gegen ..... der die Füsse ausgestreckt hat und einen Blumenkranz um den Hals [trägt] und Bänder, die ihn fesseln, ist ein antikes Werk.

---

[1]) Wörtlich: der Kopf.

La testa marmorea de donna è opera anticha.

La testa del S. Zuane a fresco in muro, riposto in un quadro de legname fu di man di Cimabue Fiorentino, tolta dalla chiesa di Carmelitani, quando la se brusò.

Mpt. 9 r. In casa di Misser Pietro Bembo.

El quadretto in due portelle del San Zuan Baptista vestito, cun lagnello che siede in un paese da una parte, et la nostra donna cun el puttino da laltra in un altro paese, furona de man de Zuan Memglino, lanno 1470, in salvo el vero.[1])

Mpt. 10 r. Il quadro in tauola picola[2]) della Nostra Donna che presenta il puttino alla circuncisione, fu di mano dil Mantegnia, et è a mezze figure.

Il quadro in tauola delli ritratti dil Nauagiero et Beazzano fu di mano di Rafael d' Urbino.

Il ritratto dil Sanazaro fu di mano di Sebastiano Venitiano ritratto da un altro ritratto.

Il ritratto picolo di esso M. Pietro Bembo, allora che giouine staua in[3]) corte dil Duca dUrbino, fu di mano de Rafael dUrbino in m(inia)ta.[4])

Il ritratto de listesso allhora che l' era de anni undici fu di mano di Iacometto in profilo.

Il ritratto in profilo di Gentil da Fabriano fu di mano di Jacomo Bellino.

Il ritratto di Bertoldo, salvo el uero di Marchesi[5]) signor di Ferrara fu di mano di Jacomo Bellino.

---

1) Dieser Absatz ist mit hellerer Tinte geschrieben.

2) Das Wort „picola" fehlt bei Frz.

3) Nach „in" stand „casa", was gleich bei der ersten Niederschrift durchstrichen worden ist.

4) Es soll wohl heissen: „inminiato" oder „in miniatura". Bei Mor. und Frz. bleibt die Kürzung der Handschrift „in m.ta" unaufgelöst.

5) „Salvo" bis „Marchesi" ist über der Zeile nachgetragen. „Bertoldo" ist später in eine früher freigelassene Lücke eingetragen.

Der weibliche Marmorkopf ist antik.

Der Kopf des heiligen Johannes in Fresco an der Wand, in einen Holzrahmen gebracht, war von der Hand des Florentiners Cimabue [und] aus der Carmeliterkirche genommen, als diese abgebrannt war.

Im Hause des Herrn Pietro Bembo.

Das kleine Bild in zwei Abtheilungen,[1]) die eine mit dem bekleideten heiligen Johann dem Täufer, der mit dem Lamme in einer Landschaft sitzt, die andere mit der Madonna und dem Kinde in einer anderen Landschaft, waren von der Hand Hanns Memling's, im Jahre 1470, unbeschadet der Wahrheit.

Das Tafelgemälde mit der Madonna, die das Kindchen zur Beschneidung bereit hält, war von der Hand des Mantegna. Es zeigt halbe Figuren.

Das Tafelgemälde mit den Bildnissen des Navagiero und Beazzano war von der Hand des Raffael d'Urbino.

Das Bildniss des Sanazaro war von der Hand des Sebastiano Venetiano und nach einem anderen Porträt [des Sanazaro] copirt.

Das kleine Porträt jenes H. Pietro Bembo, als er noch Jüngling und am Hofe des Herzogs von Urbino war, stammte von der Hand des Raffael d'Urbino [und ist] miniaturartig ausgeführt.

Das Bildniss desselben in Profil, als er erst eilf Jahre zählte, war von der Hand des Jacometto.

Das Porträt des Gentile da Fabriano war von der Hand des Jacopo Bellini.

Das Bildniss des Bertoldo, des Markgrafen und Herrn von Ferrara, war, unbeschadet der Wahrheit, von der Hand des Jacomo Bellini.

---

[1]) Diptychon.

Il ritratto di Dante, dil Petrarcha et dil Boccacio furono di mano di.....

Il ritratto de Madonna Laura amica dil Petrarcha fu di mano di..... tratto da vna Santa Margerita, che è in Auignon sopra vn muro, sotto la persona della qual fu ritratta Madonna Laura.

Mpt. 10 v. Il San Sebastiano saettato alla colonna grande piu chel naturale, sopra una tela, fu di mano dil Mantegnia.

Li dui quadretti di capretto inminiati furono di mano di Julio Compagnola; luno è vna nuda tratta da Zorzi, stesa e volta,[1]) et l'altro una nuda che da acqua ad vno albero, tratta dal Diana, cun dui puttini che zappano.

Il quadretto picolo in piu capitoli che contiene la vita di.... fu di mano di Jacometto.

Il quadretto picolo dil Christo morto sostenuto da dui angioletti fu di mano di..... gargion di Julio Campagnola et aiutato da esso Julio in quella opera.

Il ritratto di M. Carlo Bembo puttino fu di mano di Jacometto, fatto allhora chel nacque, essendo M. Bernardo ambassator al Duca Carlo circha el 1472.[2])

Il Giove picolo dibronzo che siede è opera anticha.

Il Mercurio picolo in bronzo è opera anticha, che senta sopra el monte, cun la testudine a piede.

La Luna picola di bronzo, che stava sopra el carro è opera anticha.

Le Teste di marmo[3]) li vasi di terra, le medaglie d'oro d'argento di rame, li vasi di vetro, sono antichi.

Mpt. 11 r. Le geme scolpite et legate in anella sono antiche.

La testa de marmo de Bruto, che ora et parla è opera anticha.

---

[1]) „Stesa e volta" ist links im Rande nachgetragen.

[2]) „Circha el 1472" ist ein Nachtrag, der mit hellerer Tinte geschrieben ist.

[3]) Ein Zeichen verweist hier auf den unteren Rand derselben Seite, wo dann zu lesen: „di Caracalla Antinoo, Domitiano, Bruto".

Die Bildnisse des Dante, des Petrarca und des Boccacio waren von der Hand des.....

Das Porträt der Donna Laura, der Geliebten des Petrarca, war von der Hand des..... copirt nach einer heiligen Margaretha, die in Avignon oben an einer Mauer unterhalb der Person sich befindet, von der Donna Laura porträtirt worden war.

Der heilige Sebastian, von Pfeilen durchbohrt, an der Säule überlebensgross auf Leinwand [gemalt], war von Mantegna's Hand.

Die zwei kleinen Miniaturen auf Ziegenpergament waren von der Hand des Julio Campagnola. Das eine stellt eine nackte weibliche Figur vor, schief hingestreckt, copirt nach Zorzi, und das andere eine nackte weibliche Figur, die einen Baum begiesst, copirt nach Diana, und zwei zappelnde Kinderchen.

Das Bildchen mit mehreren Scenen aus dem Leben des..... war von der Hand des Jacometto.

Das kleine Bild mit dem todten Christus, der von zwei Engelchen gehalten wird, war von der Hand des....., Lehrlings von Julio Campagnola und mit Beihilfe dieses Julio ausgeführt.

Das Bildniss des Herrn Carlo Bembo, als er noch Kind war, stammte von der Hand des Giacometto [und war] gefertigt, als jener geboren wurde, als H. Bernardo Gesandter des Herzogs Carl war, ungefähr 1472.

Der kleine sitzende Jupiter aus Bronze ist antik.

Der kleine bronzene Mercur, der auf dem Berge sitzt und eine Schildkröte zu Füssen hat, ist ein antikes Werk.

Die kleine bronzene Luna, die auf dem Wagen stand, ist antik.

Die Marmorköpfe, die Thongefässe, die Medaillen aus Gold, Silber, Kupfer, die Glasgefässe sind antik.

Die geschnittenen Steine, in Ringe gefasst, sind antik.

Der marmorne Kopf des Brutus, der zu reden und zu sprechen scheint,[1]) ist ein antikes Werk.

---

[1]) Wörtlich „der redet und spricht".

La testa del Caracalla, de Aureliano, de Antinoo, de Marcellino, de Julio Cesare, de Domitiano, marmoree, sono opere antiche.

La testa de Antonio de rame, è opera anticha.

El cupidine che dorme, strauaccato marmoreo, è opera anticha, de man de Samos, et ha vna lacerta scolpita, et è in diuersa foggia da quel de Madama de Mantoa.[1])

Le Commedie di Terentio scripte in carta buona, in forma quadra sono libro anticho.

Il Virgilio similmente scripto in carta buona, in forma quadra, cun li argomenti delli libbri dipinti nel principio di ciascuno, è libbro anticho, et le pitture sono vestite alantica.

Le figurette de bronzo della fante che tiene inzenochioni sopra la testa la cesta, che scusa candellier, è opera moderna de mano de.....

La figuretta di bronzo duno piede de vna donna vestita è opera anticha.

La figuretta del nudo in piede che teneua la lanza in la man manca, de bronzo, è opera anticha

La figuretta di bronzo dun palmo, cun un panno auuolto alla persona è opera anticha.

La figuretta del nudetto è opera anticha de bronzo.

L'altro nudetto cun el vestito curto, pur de bronzo è opera anticha.

Queste sono de Misser Bartolomeo insieme cun el Mercurio.[2])

Mpt. 11 v.

Alli Heremitani.

La capella a man dextra che contiene da vna parte le arte liberali, cun gli huomini excellenti in esse: dall'altra li vicii cun gli huomini uiciosi, et li homini famosi nella religione de

---

[1]) Von „El cupidine" bis zu Ende des Absatzes eine spätere Einschaltung.

[2]) Dieser Satz ist ein späterer Nachtrag.

Die marmorenen Köpfe des Caracalla, Aurelian, Antinous, Marcellinus, Julius Cäsar, Domitian sind antike Werke.

Der Kopf des Antoninus aus Kupfer ist ein antikes Werk.

Der Cupido, schief hingestreckt und schlafend, aus Marmor, ist ein antikes Werk von der Hand des Samos und hat eine gemeisselte Eidechse und gleicht in mancher Weise dem der Herzogin in Mantua.[1])

Die Komödien des Terenz, auf gutes Pergament geschrieben, in Quarto, sind ein antikes Buch.

Der Virgil, gleichfalls auf gutes Pergament geschrieben, in Quarto, mit den Inhaltsangaben der Bücher, gemalt[2]) zu Anfang eines jeden, ist ein antikes Buch und die Figuren sind antik gekleidet.

Die Bronzefigürchen mit der Magd, die kniet und über dem Kopfe den Korb hält, welcher die Kerze umschliesst, ist eine moderne Arbeit von der Hand des.....

Das Bronzefigürchen einer bekleideten weiblichen Figur, einen Schuh hoch, ist ein antikes Werk.

Das aufrechtstehende nackte Bronzefigürchen, das eine Lanze in der Linken hielt, ist ein antikes Werk.

Das spannhohe Bronzefigürchen mit einem Gewand, das um den Körper geworfen ist, ist ein antikes Werk.

Das Figürchen des kleinen Nackten ist eine antike Bronze.

Der andere kleine Nackte mit dem kurzen Gewande ganz aus Bronze ist ein antikes Werk.

Diese gehören dem Herrn Bartolomeo zusammen mit dem Mercur.

Bei den Eremitani.

Die Kapelle zur Rechten, die auf einer Seite die (Darstellung der) freien Künste enthält mit den darin ausgezeichneten Männern, auf der anderen Seite die Laster und lasterhaften Menschen

---

1) Wörtlich und ist in verschiedener Hinsicht nach dem der Mad. de Mantua [gefertigt].

2) Beziehungsweise mit Malereien geziert.

S. Agustino, et li titoli dele opere de S. Agustino[1]) fu dipinta da Giusto Padoano, ouer come dicono alcuni Fiorentino.

Fu instituita da M. Tebaldo di Cortellieri Padoano arleuo di Signori da Carrara nel. 1370. el qual è retratto iui a man dextra de laltare, come apar per lo elogio sottoscritto.[2])

La capella maggiore fu dipinta da Guariento Padoano, ouer come lo fanno alcuni, Veronese.

La palla a guazzo nella capella ditta de sopra del Cortellino[3]) fu di mano di Marino pittore, fatta nel. 1370., come apar per la sottoscrittione.

La capella a man dextra delaltar maggiore fu dipinta, la faccia sinistra tutta da Andrea Mantegna; la faccia dextra la parte de sotto dal ditto, la parte de sora parte da Ansuino da Furli, et parte da Buono Ferrarese, ouer Bolognese, la nostra donna che ua in cielo, cun li apostoli, driedo laltar, cun le figure in alto sotto la cupola da Nicolò Pizzolo Padoano, cun li euangelisti cun li armari in prospettiva.

Le figure de terra cotta tutte tonde sopra laltar de ditta capella furono de mano de Zuan da Pisa compagno de Donatello, et suo arleuo, chel detto meno seco a Padoa.[4])

La capella del harena fu dipinta da Giotto Fiorentino lanno. 1303. instituita da M. Enricho di Scrouegni Cauallier.

---

[1]) Von „et li homini famosi" bis zum Anmerkungszeichen über der Zeile nachgetragen.

[2]) Dieser Absatz ist später nachgetragen.

[3]) Offenbar verschrieben für „Cortellieri".

[4]) Von „cun li Euangelisti" im vorigen Absatz bis zum Anmerkungszeichen reicht eine spätere Einschaltung.

und die in der Glaubensübung des heiligen Augustin berühmt gewordenen Männer und die Titel der Werke des heiligen Augustinus, war gemalt von Giusto aus Padua, oder, wie Einige sagen, aus Florenz.

Gestiftet wurde sie 1370 von Herrn Tebaldo di Cortellieri aus Padua, einem Zögling der Herren von Carrara im Jahre 1370. Er ist hier zur Rechten des Altars porträtirt, wie aus einem darunter geschriebenen Denkspruch erhellt.

Der Chor war gemalt von Guariento aus Padua oder aus Verona, wie Einige wollen.

Das Altarblatt, gemalt in Wasserfarben, in der obgenannten Kapelle des Cortelliero war von der Hand des Malers Marino [gemalt] im Jahre 1370, wie aus der Unterschrift erhellt.

Die Kapelle zur Rechten vom Hochaltar war in ihrer linken Seite ganz von Andrea Mantegna gemalt. Auf der rechten Seite war die untere Partie von dem Genannten, die obere Partie zum Theil von Ansuino da Forli, zum Theil von Buono, dem Ferraresen oder Bolognesen [gemalt]. Die Himmelfahrt Mariens mit den Aposteln hinter dem Altar mitsammt den Figuren oben unter der Kuppel, mit den Evangelisten und ihren Symbolen in perspectivischer Ansicht [sind] von Nicolò Pizzolo aus Padua [gemalt].

Die vollrunden Terracottafiguren auf dem Altar dieser Kapelle waren von der Hand des Giovanni aus Pisa, einem Genossen des Donatello, und dessen Schüler, den der Genannte mit sich nach Padua führte.

Die Kapelle in der Arena war von dem Florentiner Giotto im Jahre 1303 gemalt und gestiftet von Herrn Cavaliere Enrico di Scrovegni.

Mpt. 12 r.

Alli Heremitani in casa delli Vitelliani.

Li Giganti de chiaro et scuro furono de mano de Paulo Ucello Fiorentino, che li fece un al giorno per precio de ducato vno l'uno.[1])

In S. Benedetto.

La palletta in tela a mezo la chiesia appoggiata al parco a man dextra andando contra el choro che contiene la natiuità fu di mano di..... Corona Padoan, et è tratta da vna tela Ponentina, ouer è fatta ad imitatione di Ponentini.

El mastabe de tarsia a man dextra appresso el choro è di mano di Fra Vicenzo dalle Vacche Veronese del' Ordine Oliuitense, opera laudabile.

El S. Benedetto in tela in choro fu de mano del Mantegna.[2])

Mpt. 12 v.

In casa de M. Marco da Mantoa Dottore.

El quadretto a oglio del S. Hieronimo, che fa penitenza nel deserto, fu di mano di Rafaello d'Urbino.

El quadretto della testa della Nostra donna a oglio fu di mano de Bartolomeo Montagna.

Le 4 teste marmoree sono antiche, et sono molti.

Le figurette de bronzo sono moderne de diuersi maestri et uengono da l'anticho come el Giove che siede etc.

El nuodo de bronzo che porta el vaso in spalla et camina, fu di mano de Andrea Rizzo.

Le molte medaglie d'argento et d'oro sono antiche.

---

[1]) Dieser Abschnitt wird von einer späteren Eintragung gebildet.

[2]) Dieser kleine Absatz ist später nachgetragen.

Bei den Eremitani im Hause der Vitalianer.

Die Riesen, in Helldunkel ausgeführt, waren von der Hand des Paolo Uccello aus Florenz, der sie je einen des Tages zum Preise eines Ducatens für einen ausgeführt hat.

In San Benedetto.

Das kleine Altarblatt auf Leinwand inmitten der Kirche gelehnt an die Chorschranken zur Rechten, wenn man gegen den Chor zuschreitet, vorstellend die Geburt [Christi], war von der Hand des ..... Corona aus Padua und ist nach einem Gemälde der westlichen Schule copirt oder wenigstens eine Nachahmung der westlichen Maler.

Der Stuhl mit Intarsia zur Rechten, nahe bei dem Chor, ein löbliches Werk, ist von der Hand des Fra Vincenzo dalle Vacche aus Verona, vom Orden der Olivetenser.

Der heilige Benedict auf Leinwand im Chor war von Mantegna's Hand.

Im Hause des Herrn Doctor Marco da Mantua.

Das Oelbildchen mit dem heiligen Hieronymus, der in der Wüste Busse thut, war von der Hand des Rafael von Urbino.

Das Oelbildchen mit dem Kopf der Maria war von der Hand des Bartolomeo Montagna.

Die vier Marmorköpfe sind antik und es sind das [auch noch] viele [andere daselbst].

Die Statuetten aus Bronze sind modern, von verschiedenen Meistern der Antike nachgebildet,[1]) wie der Jupiter, der sitzt etc.

Der Nackte in Bronze, der das Gefäss auf der Schulter trägt und der ausschreitet, war von der Hand des Andrea Rizzo.

Die vielen Medaillen in Silber und Gold sind antik.

---

[1]) Wörtlich: kommen von der Antike.

1537

La figuretta marmorea de dui piedi de donna, cun 3 panni vno sopra laltro, senza la testa et le mani, è opera anticha trouata in le fosse delle mure de Padoa.

La Pomona mutilata marmorea, ut supra, cun el seno pieno di frutti, è opera anticha, ritrouata ut supra.

Li paesi in tele grandi aguazzo et li altri in fogli a penna sono de man de Domenego Campagnuola.

Mpt. 13 r. In casa de M..... Da Stra marcadante de panni.

El retratto picolo della capella delli Heremitani del' opera del Mantegna fu di mano di.....

La carta de cauretto cun li molti anemali coloriti fu de mano del [1]) Pisano.

El busto del puttin marmoreo fo opera anticha.

El Sarazin de bronzo picolo [2]) è opera anticha.

Le molte figurette de bronzo sono moderne, de mano de diversi maestri.

Le molte medaglie de bronzo sono moderne.

Mpt. 14 r. In strada in casa de mastro Guido Lizzaro.

El miracolo del puttino et bichiero de S. Antonio, de terra cotta, è lo modello del' opera ha a fare Mistro Zuan Maria al Santo.

Lo giudicio de Salomon de rileuo in terra cotta è lo modello del quadro marmoreo che fece Mistro Zuan Maria a M. Baptista dal Lion, che lo dono poi al uescouo..... Inglese.

El Satyro de terra cotta che stà desteso, la Venere de terra cotta che esce della cappa, la Nuda de terra cotta in piedi

---

1) Nach „del" steht das durchstrichene Wort „Zuan".

2) „Picolo" fehlt bei Mor. und bei Frz.

1537

Die kleine, zwei Fuss hohe, weibliche Marmorfigur mit drei Gewändern, eines über dem anderen, ohne Kopf und Hände, ist ein antikes Werk, gefunden in den Stadtgräben vor den Mauern Paduas.

Die beschädigte marmorne Pomona, wie oben, mit dem Schoss voller Früchte, ist ein antikes Werk und [ebendort] gefunden worden wie [die] oben [erwähnte Figur].

Die grossen Landschaften in Deckfarben auf Leinwand und die anderen auf Papier mit der Feder [gezeichneten] sind von der Hand des Domenico Campagnola.

Im Hause des H.... Dastra, Tuchhändlers.

Das kleine Abbild von der Kapelle der Eremitani mit den Werken des Mantegna war von der Hand des .....

Das Ziegenpergament mit den vielen darauf gemalten Thieren war von der Hand des Pisano.

Die marmorne Kinderbüste war ein antikes Werk.

Der kleine Mohr aus Bronze ist ein antikes Werk.

Die vielen Bronzefigürchen sind modern, von der Hand verschiedener Meister.

Die vielen Bronzemedaillen sind modern.

In der Strasse, im Hause des Meisters Guido Lizzaro.

Das Wunder des Hlg. Antonius mit dem Kinde und dem Glase, eine Terracotte, ist das Modell für das Werk, [das] Meister Zuan Maria für den Santo zu machen hat.

Das Urtheil Salomon's, ein Relief in Terracotta, ist das Modell des Marmorbildes, das Meister Zuan Maria für den H. Battista dal Lion fertigt, der es dann dem Bischof ..... dem Engländer gab.

Die Terracotta[figur] eines Satyrs, der breitspurig dasteht, die Venus, die sich entkleidet,[1]) aus Terracotta, die nackte

---

[1]) Wörtlich: die aus ihrem Gewande herausgeht.

appoggiata ad vna tauola sono opere del ditto Mistro Zuan Maria.

In casa de mistro Aluixe oreuese, maestro de scultura, si de releuo, come de tutto tondo.

El quadro de ..... fu de man [di] Titiano.

El caualletto de bronzo che corre fu de sua mano.

Lo Hercoletto de bronzo che bastona la biscia, fu de sua mano.

Le molte medaglie sono parte de sua mano parte de altri maestri.

Li molti dissegni sono de man de diuersi pittori.[1])

A Sant Agnese.

Sopra la porta el puttino de piera de Nanto fu de mano de Mistro Zuan Maria.

Mpt. 14 v.

La Sala del Podestà.

Fu dipinta segondo el Campagnola da Zuan Miretto Padoan parte, et parte da vno Ferrarese. Questa Sala è longa piedi . 230, alta piedi . 100, larga piedi .....[2])

La capella del Podestà

fu dipinta da Ansuin da Furli, da Fra Philippo et da Nicolo Pizzolo Padonao, segondo el Campagnola.

La capella del Baptesmo al domo.

Fu dipinta segondo el Campagnola et el Rizzo da Giusto. altri l'atribuiscono ad Altichiere, le pitture di dentro sono molto

---

[1]) Der ganze Abschnitt von der Casa des Meisters Alvise ist später eingeschaltet.

[2]) Der letzte Satz ist später nachgetragen.

ganze Figur, die sich auf eine Tafel stützt, aus Terracotta sind Werke des genanten Meisters Zuan Maria.

Im Hause des Goldschmiedmeisters Alvise, Meisters der Bildhauerei, sowohl in Relief als auch in vollrunder Arbeit.

Da Bild des ..... war von Tizians Hand.

Das kleine bronzene Pferd, das läuft, war von seiner Hand.

Der kleine Herkules aus Bronze, der die Schlange [er] schlägt, war von seiner Hand.

Die vielen Medaillen sind zum Theil von seiner, zum Theil von der Hand anderer Künstler.

Die vielen Zeichnungen sind von der Hand verschiedener Maler.

In Santa Agnese.

Die Kinderfigur aus Nantostein über dem Portal war von der Hand des Meisters Zuan Maria.

Der Saal des Podestà

war nach Campagnola['s Angabe] theils von Zuan Miretto aus Padua, theils von einem Ferraresen ausgemalt. Dieser Saal ist 230 Fuss lang, 100 Fuss hoch, ... Fuss breit.

Die Kapelle des Podestà

war ausgemalt von Ansuin da Furli, von Fra Filippo und von Nicolò Pizzolo aus Padua nach Campagnola['s Angabe].

Die Taufkapelle des Domes

war nach Campagnola und Rizzo von Giusto ausgemalt: Andere theilen sie dem Altichiero zu. Die Gemälde innerhalb sind sehr

diverse da quelle di fuori. Ma dentro sopra la porta che ua nelinclaustro se legge: Opus Joannis, et Antonii de Padua. Et de sopra ui erano 4 uersi, hora spegazzati, credo contenevan memoria delli Signori di Carrara che havevan fatto far quella opera. Però che[1]) Venitiani fecero leuar la memoria de quelli signori quanti più poteno.[2]) L'Abraam che uol sacrificar Isaach sopra la porta del Baptisterio, fu di man di Zuan Maria Padoan, gettado da Mistro Guido[3]) Lizzaro Padoano; et sono figurette d'un piede.

Nel palazzo del Capitanio.

Nella sala vltima picola uerso la casa del Cancellier, in capo della sala Thebana, le pitture a fresco de chiaro et scuro che contengono li fatti de arme[4]) delli Cararesi et ordinanze etc. furono di mano di.....

La sala Thebana, che contiene l'istoria de Thebbe, fu di mano di..... della qual mano par che fussi listoria de Spoliti nel consiglio de Venetia, la qual istoria Titiano coperse. Valse molto in far caualli: nel resto non riusci.

Nella sala di Giganti, segondo el Campagnola Jacomo Dauanzo dipinse a man mancha la captiuita di Giugurta, et triompho di Mario. Guariento Padoano li XII Cesari a man dextra et li lor fatti. Segondo Andrea Rizzo ui dipinsero Altichierio et Octauiano Bressano.

Iui sono ritratti el Petrarcha et Lombardo, i quali credo dessero l'argomento di quella pittura.

Il pozuolo da driedo, oue sono li Signori de Padoa ritratti al naturale de uerde, fu dipinto da.....

---

1) Bei Mor. und Frz. statt „che": „li Signori".

2) Von „Ma dentro" auf der ersten Zeile bis zum Anmerkungszeichen reicht eine spätere Eintragung.

3) „Guido" fehlt bei Frz.

4) Nach „arme" folgte „et uittoria", was aber gleich bei der ersten Niederschrift durchstrichen worden ist.

verschieden von denen ausserhalb. Innen aber liest man über der Thür, die zum Kloster führt: Opus Joannis, et Antonii de Padua. Und darüber waren dort noch vier Verse, die heute übel zugerichtet sind; ich glaube, sie enthielten das Andenken der Herren von Carrara, die jene Arbeit haben ausführen lassen. Deshalb haben die Venetianer das Andenken von Jenen so bald als möglich vertilgen lassen. Der Abraham, der Isaak opfern will, über dem Eingang des Baptisteriums, war von der Hand des Zuan Maria aus Padua, gegossen von Meister Guido Lizzaro aus Padua. Es sind fusshohe Figürchen.

Im Palast des Capitanio.

In dem letzten kleinen Saale gegen das Haus des Cancelliere zu am oberen Ende des Saales der Thebe waren die Fresken in Helldunkel, welche die Waffenthaten der Carraresen, die Schlachtordnungen und Anderes vorstellen, von der Hand des .....

Der Thebesaal, der die Geschichte der Thebe enthält, war von der Hand des ....., von dessen Hand die Geschichte der Spoleter im Rathssaal zu Venedig gewesen zu sein scheint. Diese Geschichte überdeckte Tizian. Er war sehr tüchtig im Darstellen von Pferden: im Uebrigen war er nicht [bis zur Vollendung] durchgedrungen.

Im Saal der Riesen malte nach Campagnola['s Angabe] Jacomo Davanzo zur Linken die Gefangennahme des Jugurtha und den Triumph des Marius; Guariento, der Paduaner, die zwölf Cäsaren und ihre Thaten zur Rechten. Nach Andrea Rizzo['s Angabe] malten hier Altichiero und Octaviano Bressano.

Dort sind abgebildet Petrarca und Lombardo, die, wie ich glaube, den Gegenstand jenes Gemäldes angegeben haben.

Der kleine Brunnen rückwärts, wo die Herren von Padua porträtirt sind, nach der Natur und [grün] in Grün, war gemalt von .....

La capella del Capitanio fu dipinta segondo el Campagnuola da Guariento Padoan et da Jacomo Dauanzo Padoan.

Mpt. 16 r.

In Sant' Agustino.

La capella maggiore fu dipinta da Guariento padoano, segondo el Campagnuola, oue sono gli monumenti delli Signori da Carrara.

La capella a man manca della nostra donna fu dipinta da Benedetto Montagna, fiol del Montagna.

Mpt. 17 r.

In Padoana

a Praggia[1]) el Christo crucifixo cun le due altre figure a frescho dentro el refettorio furono de mano de Bartolomeo Montagna.

El Satyretto, et el puttino de bronzo posti nelli cornizini del lauello, che è alla porta del refettorio, furono de mano de .....

In Santa Maria de Monte Orton.[2])

La coperta de tauola della nostra donna miracoloxa che contiene dipinto la miracolosa origine de quella nostra donna fu dipinta da .....

La istoria di detta nostra donna a fresco in la capella maggiore, et la natiuità a man dextra, pur a frescho furono di man di .....

El San Giovanni de marmor de dui piedi in mezzo la fonte, et la fonte, et la nostra donna de marmo, pur de dui piedi nel muro appresso la sagrestia per andar in conuento, furono di mano di .....

---

1) „In padoana" und „a Praggia" sind spätere Zusätze.

2) Diese Zeile ist seitlich nachgetragen.

Die Kapelle des Capitanio war nach Capagnola' s Angabe von den Paduanern Guariento und Jocomo Davanzo gemalt.

In Sant Agostino.

Die Hauptkapelle, wo die Denkmäler der Herren von Carrara sind, war von dem Paduaner Guariento gemalt nach Campagnola's Angabe.

Die Kapelle unserer Frauen zur Linken ist von Benedetto Montagna, dem Sohne des Montagna gemalt.

Im Paduanischen

zu Praglia. Das Fresco mit dem Gekreuzigten und den zwei anderen Figuren im Refectorium waren von der Hand des Bartolomeo Montagna.

Der kleine Satyr und die Kinderfigur aus Bronze, die auf den kleinen Gesimsen des Waschbeckens aufgestellt sind, das sich an der Thür des Refectoriums befindet, waren von der Hand des .....

In Santa Maria de Monte Orton.

Der Deckel der Tafel der wunderthätigen Maria, auf welchem der wunderbare Ursprung jenes Marienbildes gemalt ist, war gemalt von .....

Die Geschichte des genannten Marienbildes in Fresco in der Hauptkapelle und Christi Geburt zur Rechten, gleichfalls in Fresco waren von der Hand des .....

Der heilige Johannes aus Marmor und zwei Fuss hoch in der Mitte des Taufbeckens, das Taufbecken selbst und die Madonna aus Marmor gleichfalls zwei Fuss [hoch] an der Mauer bei der Sacristei, wo man in den Convent geht, waren von der Hand des .....

II.

KUNSTWERKE IN CREMONA.

OPERE IN CREMONA.[1]

Mpt. 18 r. El Torrazzo de Cremona fu edificato in mezo Cremona l'anno 1284 da' Gelfi, i qual in quell'anno instesso furono cazzati dalli Gibellini cun el fauore de Ridolpho Imperator. È alto gradi 489, et ogni grado è alto mezo piede, indi è la cima: sopra le finestre prime alaltro corridor seguente, doue sono li merli, sono le mirre che mostrano diverse cittadi et castella.

Mpt. 18 v. El domo fu edificato da Gelfi lanno 1284.

Le octo figure de marmo sopra la fazzata del domo in alto furono de mano de.....

Dentro el domo la passione sopra la porta maistra e la pietà a man manca della porta, oue è el Christo morto che gira in ogni uerso, tutte figure grandi a fresco, furono de mano de Zanantonio da Pordenon.

La vita della nostra donna et de Christo in alto a fresco fu de, a man manca li 16 quadri [furono] de man del Boccazino, a man dextra li 8 quadri furono de mano de Altobello.

El Christo grande con le 4 figure in la uolta della capella fo de man del Boccacino.

In S. Dominico de Frati osseruanti.

Mpt. 19 r. La palletata della nostra donna a man sinistra della porta del choro fo de man del Boccacino.

[1]) Diese Ueberschrift wiederholt sich auf den folgenden Seiten der Handschrift.

KUNSTWERKE IN CREMONA.

Der Torrazzo von Cremona wurde mitten in Cremona im Jahre 1284 erbaut, von den Guelfen, welche in jenem Jahre von den Ghibellinen mit Willen des Kaisers Rudolf verjagt worden waren. Er ist 489 Stufen hoch und jede Stufe ist einen halben Fuss hoch. Hernach kommt der Helm. Ueber den ersten Fenstern in dem zweiten Corridor, der auf jenen folgt, wo die Zinnen sind, dort sind die Ausblicke auf verschiedene Städte und Castelle.

Der Dom ist von den Guelfen im Jahre 1284 erbaut worden.

Die acht Figuren aus Marmor oben über der Schauseite des Domes waren von der Hand des .....

Drinnen im Dom die Passion über dem Hauptportal und die Pietà zur Linken von der Pforte, wo der todte Christus ist, der sich nach allen Seiten zu drehen scheint, alles grosse Figuren al Fresco, waren von der Hand des Zanantonio aus Pordenone.

Das Leben Mariens und Christi oben al Fresco war von, zur Linken die 16 Gemälde waren von der Hand des Boccazino, zur Rechten die 8 Bilder waren von der Hand des Altobello.

Der grosse Christus mit den 4 Figuren im Gewölbe der Kapelle war von der Hand des Boccacino.

In San Domenico der Brüder von [strenger] Observanz.

Das kleine Altarblatt mit einer Madonna zur Linken vom Eingang zum Chor war von der Hand des Boccacino.

L' altra palletta del Christo tirato alla croce, dall' altro lato fu de mano del detto.

Le altre due pallette appresso le ditte furono de man de.....

La palla delaltar maggiore fo de man de Philippo da Parma.

El dormitorio è molto magnifico.

Mpt. 19 v. In S. Thomaso di Frati de Monte Oliueto.

La sepultura a man dextra in la terza capelletta al corpo de S. Pietro [et] Marcellino fu de man de Zuandomenego da Vercelli, zoè la cassa et li 5 quadri de marmo delle figure de più de mezo [1]) rileuo attachate a tauole de do piedi per quadretto, et sopra un piano, et uanno diminuendo.

Mpt. 20 r. In S. Agostino, monasterio de Frati heremitani obseruanti.

La istoria de S. Augustino nelinclaustro a fresco fu dipinta da mastro Zuanpiero de Ualcanonica.

El refettorio fu dipinto in la uolta e in li lati dal Boccacino ma in la fronte et le spalle da mastro Zuanantonio da Pordanon.

La ancona a man dextra della porta granda della nostra donna cun li dui Apostoli fo de mano de Pietro Perusino, lanno 1492.

Mpt. 20 v. In S. Pietro monastero di Frati dalla camisa biancha.

L' inclaustro cun dui solari de opera dorica, de buona forma, fo architettura de Philippo dal Sacco Cremonese mastro de tarsia.

Mpt. 21 r. In S. Maria delle gratie de Frati de S. Francesco, in capo el borgo de S. Nazaro, sulla strada de Mantoa.

L' ancona delaltar grande, e l' ancona sotto el parco a man dextra furono de man del Boccacino.

---

[1]) Bei Mor. und Frz. statt „mezo": „basso".

Das andere kleine Altarblatt mit der Kreuzigung Christi auf der anderen Seite war von der Hand des Genannten.

Die anderen zwei kleinen Altarbilder in der Nähe der genannten waren von der Hand des .....

Das Gemälde auf dem Hochaltar war von der Hand des Philippo da Parma.

Das Dormitorium ist sehr glänzend.

In San Thomaso der Brüder von Monte Oliveto.

Das Grabmal für die Leiber von S. Pietro [und] Marcellino zur Rechten in der dritten Capelle war von der Hand des Zuandomenego aus Vercelli; ich meine den Schrein und die fünf Marmorbilder mit den Figuren mehr als in Halbrelief, eingelassen in Tafeln von zwei Fuss im Gevierte. Sie [zeigen die Figuren] auf dem Fussboden und verkleinern sich [nach dem Hintergrunde zu].

In S. Agostino, dem Kloster der Frati Eremitani von [strenger] Observanz.

Die Geschichte des Hlg. Augustinus im Kloster al Fresco gemalt, war von Meister Zuanpietro aus Valcanonica gemalt.

Das Refectorium war im Gewölbe und an den Seiten [wänden] von Boccacino ausgemalt, an der Stirnseite aber und in den Blendbogen [1]) von Meister Zuanantonio aus Pordenone.

Das Altarbild mit der Madonna und den zwei Aposteln zur Rechten vom Hauptportal war von der Hand des Pietro Perusino [gemalt] im Jahre 1492.

In S. Pietro, dem Kloster der Brüder vom weissen Hemde.

Das Kloster mit zwei Zimmerdecken in dorischem Stil von guter Form war eine Architektur von Philippo dal Sacco dem Cremoneser Meister in eingelegter Arbeit.

In S. Maria delle Grazie der Franciscanerbrüder zu Anfang der Vorstadt San Nazaro an der Strada de Mantoa.

Das Altarbild auf dem Hochaltar und das Altarblatt unterhalb der Chorschranken zur Rechten waren von der Hand des Boccacino.

---

[1]) Die Bedeutung von spalle, Blendbögen, ist nicht vollkommen sicher.

La passion a fresco sopra el parco fu fatta da..... ad imitazion de Zuanantonio de Pordenon.

Mpt. 21 v. In S. Lorenzo, prepositura del Protonotario da Gambara che ha Ducati 4000 dintrada.

L'arca de marmo a man manca de S. Mauro fu opera de Zuanantonio Amadio Pauese, laboriosa, sottile, perforata et rilevata.

La pietà de terra cotta, simile a quella de S. Antonio de Venetia, fu de man del Paganino, ouer Turriano.

Mpt. 22 r. In S. Anzolo de Frati di S. Francesco for della porta d'ogni santi sulla uia di Bressa.

L'ancona del presepio alaltar grande, alla maniera ponentina, cun el puttino che illumina le figure circumstante, fo de mano de..... Codignola.

In S. Vincentio.

La sepultura de..... a man dextra fu de man de Christophoro da Roma, laudata per la sottilità di foggliami.

Mpt. 22 v. In casa del Prior de S. Antonio.

La Lucretia che si ferisce; in tela, a colla, alla maniera ponentina, a figura intiera, fu de man de Altobello de Melon Cremonese, giovine de buon instinto et indole in la pittura, discipulo de [1]) Armanin.

El camerin rotondo cun la uolta che rapresenta el nostro hemispherio celeste, fu ornato et compartito da.....

Mpt. 23 r. In casa de M. Ascanio Botta legista, poeta et antiquario.

Le molte medaglie sono antiche.

Li molti dissegni sono de mano de molti e diuersi maestri.

---

[1]) Auf „de" folgt der durchstrichene Name „Altobello".

Die Passion al Fresco oberhalb der Chorschranken war von ..... gemacht in Nachahmung des Zuanant. von Pordenone.

In S. Lorenzo, in der Propstei des [päpstlichen] Obergeheimschreibers Da Gambara, der 4000 Ducaten Einkünfte hat.

Der Marmorschrein des Hlg. Maurus zur Linken war ein Werk des Giov. Antonio Amadio aus Pavia, sehr mühsam, fein, durchbrochen und erhaben gearbeitet.

Die Pietà aus Terracotta, ähnlich der in S. Antonio zu Venedig, war von der Hand des Paganino oder Turriano.

In S. Anzolo der Franciscanerbrüder vor dem Allerheiligenthor an der Brescianerstrasse.

Das Altarbild mit der Krippe auf dem Hochaltar, in der Art der westlichen Malerschulen, mit dem [Christus-]Kind, das die herumstehenden Figuren beleuchtet,[1]) war von der Hand des ..... Codignola.

In San Vincentio.

Das Grabmal des ..... zur Rechten war von der Hand des Christophoro aus Rom und gelobt wegen der Feinheit des Blattwerkes.

Im Hause des Priors von S. Antonio.

Die Lucretia, die sich verwundet, auf Leinwand, in Leim [farben] gemalt, in der Art der westlichen Schulen, in ganzer Figur war von der Hand des Altobello de Melon aus Cremona, eines Jünglings von gutem Sinn und Talent für Malerei; [er ist ein] Schüler des Armanin.

Das kleine runde Zimmer mit dem Gewölbe, das unsere Himmelshalbkugel darstellt, war ausgeziert und eingetheilt von .....

Im Hause des H. Ascanio Botta, Rechtsgelehrten, Dichters und Alterthumsfreundes.

Die vielen Medaillen sind antik.

Die vielen Zeichnungen sind von der Hand vieler verschiedener Meister.

[1]) Dessen Glanz auf die herumstehenden Figuren fällt.

III.

KUNSTWERKE IN MAILAND.

OPERE IN MILANO.

Mpt. 26 r. In la parochia de .....

La Casa de Cosmo de' Medici fo donata dal duca Francesco ad esso Cosmo, el qual la reedifico quasi a fundamentis, et fecela la piu bella casa de Milano: et è di lunghezza 87, et largezza altratanto, zoè brazza 87 et d'altezza brazza 26, in un solaro solamente. El cortile dentro è longo brazza 26, largo brazzu 20 circha el quale ui sono 3 loggie; quella in fronte è larga brazza 5, longa brazza 25, quella a man dextra è larga brazza $7^1/_2$ longa brazza 22, quella a man manca che ha le imagini delli Romani famose, è larga brazza 8, longa brazza 28. Dalla loggia dextra si ua in una sala ampla a pie piano per la inuernata. Da questa sala se ua in uno salotto per vna porta, e per un altra in uno cortile picolo oue ui è vno pozzo. Al-incontro si ua in vna loggia del giardino oue è la scala per la qual si ascende alla coquina. Appresso la sala grande che ho detto, ui è un altra scala per la quale se ua de sopra.

Mpt. 26 v. La rocha de Milano ditta el Castel de Joue, fu fatta refar, essendo ruinata, dal duca Francesco et madonna Bianca sua consorte l'anno 1450 da ..... architecto nobile; ouer da Galeazzo Visconte; et è uicino alla porta ditta anticamente la porta de Joue.

KUNSTWERKE IN MAILAND.

In der Pfarre von .....

Das Haus des Cosimo de' Medici war vom Herzog Francesco diesem Cosimo gegeben, der es fast vom Grund aus neu baute und zum schönsten Hause in Mailand machte: Und es ist lang 87 und ebenso breit, das ist 87 Ellen, und hoch 26 Ellen, das aber nur bezüglich einer Dachstube.[1]) Der Hofraum drinnen ist 26 Ellen lang, 20 Ellen breit, herum laufen drei Bogengänge. Der an der Stirnseite ist 5 Ellen breit, 25 Ellen lang; die zur Rechten ist $7\frac{1}{2}$ Ellen breit und 22 Ellen lang; der zur Linken mit den Bildnissen berühmter Römer, ist 8 Ellen breit und 28 Ellen lang. Von dem Bogengang zur Rechten gelangt man in einen weiten Saal für die Winterszeit, zu ebener Erde. Von jenem Saale aus kommt man durch eine Thür in einen [Speise-]saal und durch eine andere in einen kleinen Hof, wo ein Brunnen ist. Gegenüber gelangt man in den Bogengang des Gartens, wo sich die Treppe befindet, über die man zur Küche hinaufsteigt. In der Nähe des erwähnten grossen Saales befindet sich eine andere Treppe, über die man von oben herabkommt.

Die Festung von Mailand, genannt das Castell Jupiter's, liess der Herzog Francesco und seine Gemahlin Frau Bianca im Jahre 1450 von ..... einem vornehmen Bildhauer wiederherstellen, als es in schlechten Zustand gekommen war; oder auch Geleazzo Visconti; und es liegt nahe dem Thor, das von altersher Thor des Jupiter genannt wird.

[1]) Nur in einem Theil des Gebäudes.

Iui la strada subterranea dalle mura della rocha[1]) insino alla contrascarpa et piu oltra, sotto el fosso, fu fatta fare dal signor Lodouico a Bramante architecto.

Iui la pittura a fresco sotto la guardia, delli huomoni che ballano al sereno, cun un nembo in aere poco discosto, che significa Post malum bonum et Post tenebras spero lucem, fu fatta fare dal signor Lodouico a.....

La chiesa de S. Satyro è architectura antica, et ha un colonnato attorno la cella in fuori dal pariete, el quale attigurge sostenta la fascia curua a guisa de lacunarii. Questa chiesa non guarda in levante, come guardano el più delle chiese, zoe cun laltar maggiore, ma in altro uerso per necessita.

Iui la Sagrestia rottonda et columnata attigurge, senza cella, fu architectura de Bramante, et perchè uenia ad esser obscura, come quella che era triplicata, escogito luminarla d' alto.

Mpt 27 r. L' hospital grande per li amorbati fuor della porta da Leuante fu fatto far dal Duca Francesco cun elemosine del popolo.

La chiesa de S. Herculino appresso S. Lorenzo fo edificata dalla Regina.... la quale è sepulta iui: et è opera antica, rotunda, dedicata anticamente ad Hercolo et è monoptera, zoe cinta duna ala de muro solamente rotundo; et è ornata de musaico: et ha sotto la coperta del tecto urne fictili, aziò la humidita non guasti l'ornato del tecto tentro uia.

Ouer la chiesa de S. Lorenzo era già dedicata ad Hercole, edificata da Maximiano imperatore nato a Seuere castel Milanese.

La chiesa de S. Martino è chiesa antica dedicata olim a Marte, et è fuor della porta Vercellina coniuncta cun S. Uettor; et è monoptera, zoe che ha vna ala solum de muro rotundo: et ha sotto la coperta del tecto vasi fictili, aziò la humidità non guasti l' ornato del tecto dentro uia.

---

[1]) „Della rocha" fehlt bei Frz.

Dort hat den unterirdischen Gang von den Festungsmauern bis zum äusseren Walle und noch weiter unter dem Graben Herr Lodovico von Bramante, dem Architekten, herstellen lassen.

Dort hat Herr Lodovico von ..... machen lassen das Frescogemälde [in dem Raume] unter der Wache, mit den Leuten, die im Freien tanzen, und mit einer Gewitterwolke in geringer Entfernung, die bedeutet: Nach dem Uebel folgt das Gute, und: Nach der Finsterniss erhoffe ich Licht.

Die Kirche S. Satiro ist ein alter Bau, und sie hat eine Säulenreihe rings herum, die in der Cella vor der Mauer; [die Säulen] sind attische und tragen die Gewölbegurten als eine Decke. [1]) Diese Kirche ist nicht nach Osten gekehrt, wie die meisten Kirchen es sind, d. i. mit dem Hauptaltar, sondern nach einer anderen Richtung, [wie es] aus Nothwendigkeit [sich ergab].

Dort war die Sacristei rund und mit attischen Säulen, ohne Cella ein Bauwerk des Bramante. Und da sie dunkel ausgefallen war, wie jene [Kirche S. Satiro] die dreiräumig war, sann er darauf, sie von oben zu erhellen.

Das grosse Krankenhaus vor dem östlichen Thore hat der Herzog Francesco von den Gaben des Volkes bauen lassen.

Die Kirche des S. Herculino bei San Lorenzo ist von der Königin ..... erbaut, die dort begraben liegt: Und sie ist ein alter Rundbau, ehemals dem Hercules geweiht. Und sie besteht nur aus einem Raume, d. h. ist nur von einer rund [umlaufenden] Mauerfläche umgeben; und sie ist mit Mosaik ausgeschmückt und hat unter der Bedachung thönerne Krüge, damit nicht die Feuchtigkeit den inneren Schmuck der Decke schädige.

Die Kirche des Hlg. Laurentius war vorher dem Hercules geweiht, erbaut von Kaiser Maximian, der zu Severe, einem mailändischen Castell, geboren ist.

Die Martinskirche ist eine alte Kirche, die ehemals dem Mars geweiht war, und sie steht vor dem Vercelli'schen Thore [und ist] mit S. Victor verbunden. Und sie umfasst nur einen Raum, d. h. sie hat nur einen Mauerkreis um sich: Und sie hat unter der Bedachung thönerne Krüge, damit nicht die Feuchtigkeit den inneren Schmuck der Decke schädige.

[1]) Die Stelle gibt insofern keinen deutlichen Sinn, als sie auch im Italienischen ein Missverständniss der Bauformen bekundet.

Mpt. 27 v. La chiesa parrocchiale de S. Uettor, era un theatro antico[1]) edificato, come si crede, da Gabino Romano nel Consolate de Pompeo.

La chiesa di S. Maria al Circo era un amphitheatro, ouero circo, edificato del ditto Gabinio nel consulato de pompeo.

La Chiesa de S. Paulo, ditto il Compido, era compitum oue anticamente si celebrauano ludi compitales, instituito da Gabinio sotto el consulato de Pompeo.

La piazzo, dell' arengo era una harena ouer amphitheatro, edificato da Gabinio ut supra.

El Verzaro era antichamente vno Viridario.

La chiesa de S. Saluatore era el Campidoglio de' Milanesi, edificato da Nerua ad imitazione de quel de Roma, et S. Barnaba episcopo milanese lo conuersi in chiesa del Salvatore.

Mpt. 28 r. El tempio de S. Maria Incoronata intitolata S. Agnese fu fatta fare dalla Duchessa Madonna Bianca Uisconte.

In la chiesia de S. Francesco la capella magiore fo fatta fare dal Sig. Ruberto Sanseuerino, nella qual capella ui è la sepultura de Beatrice Estense, sorella de Azzo Estense, relita de Nino de Gallura, et poi moglie de Galeazzo Uisconte figliolo de Matheo Uisconte.

La sala dextra del palazzo del Comun de Milano fo fatta fare da Guido della Torre Capitanio perpetuo de Milano l' anno 1309.

La loggia marmorea sopra la piazza de Mercatanti fo fatta fare da Matteo Visconti l' anno 1316.

Mpt. 28 v. Fuor della porta Lodouica la chiesa de S. Maria da S. Celso.[2])

La torre senatoria de S. Gottardo fu fatta fare da Zuan Galeazzo Visconte, et è pinnaculata, cottile[3]) et uitreata in cima.

La torre quadrata de S. Antonlo d' Eustorgio fu fatta fare da ..... Questa è pinnaculata, cottile et uitreata in cima.

Mpt. 29 r. In li Heremitani, la palla de terra cotta de mezo rileuo, opera molto lodata, fu de man de Anzolino Bressano, ouer Milanese, fratello de Maestro Gasparo.

---

[1]) „Antico" fehlt bei Frz. [2]) Ganz oben auf der Seite steht die später durchstrichene Eintragung: „El domo intilolato a S. Maria, fu fatto cominciare lanno 1388 da Zuangeleazzo Visconte." [3]) Bei Mor. u. Frz. statt „cottile": „cestile".

Die Pfarrkirche S. Victor war [einst] ein Theater, erbaut, wie man meint, von Gabinius dem Römer unter dem Consulat des Pompejus.

Die Kirche der Hlg. Maria am Circus, war ein Amphitheater oder ein Circus, erbaut von dem erwähnten Gabinius unter dem Consulat des Pompejus.

Die Paulskirche, genannt il Compido, war ein compitum, wo im Alterthum die Ludi compitales gefeiert wurden, und errichtet von Gabinius unter dem Consulat des Pompejus.

Die piazza dell' arengo war eine Arena oder ein Amphitheater, erbaut durch Gabinius wie oben.

Der Verzaro war im Alterthum ein Viridarium.

Die Erlöserkirche war das Capitol der Mailänder, erbaut von Nerva als Nachahmung dessen in Rom; und der Hlg. Barnabas, der mailändische Bischof, machte aus ihr eine Erlöserkirche.

Die Kirche der gekrönten Jungfrau, genannt Santa Agnese, hat die Frau Herzogin Bianca Visconti errichten lassen.

In der Kirche des Hlg. Franciscus hat der Chorherr Roberto Sanseverino bauen lassen. In dieser [Chor-] Kapelle befindet sich das Grab der Beatrice von Este, der Schwester des Azzo von Este, der Witwe des Nino de Gallura und der nachmaligen Frau des Galeazzo Visconti, des Sohnes von Matteo Visconti.

Den Saal rechts im Gemeindepalaste zu Mailand hat Guido della Torre, der ständige Befehlshaber von Mailand, im Jahre 1309 herstellen lassen.

Den marmornen Bogengang auf der piazza dei Mercatanti hat Matteo Visconti im Jahre 1316 machen lassen.

Vor dem Ludwigsthor die Kirche der Hlg. Maria, des Hlg. Celsus.

Der Thurm des Senats[palastes] der Gotthartsthurm wurde über Auftrag von Giov. Galeazzo Visconti gebaut. Er ist mit Zinnen versehen aus Backstein [gebaut] und oben durchbrochen. [1])

Der vierseitige Thurm von S. Antonio d' Eustorgio wurde gebaut im Auftrage von ..... Er ist mit Zinnen versehen, aus Backstein, und oben durchbrochen.

Bei den Eremitani war das Terracottarelief am Altar ein vielgelobtes Werk. Es war von der Hand des Anzolino aus Brescia oder aus Mailand, Bruders von Meister Gasparo.

---

[1]) Die Uebersetzung des Ausdruckes cottile und vitreata ist hier nicht vollkommen sicher.

Mpt. 29 v. In la corte archiepiscopale le pitture a fresco che risplendono fin hoggidi come specchii, furono de man de maestri vechissimi.

In S. Zuan in Choncha, le pitture a fresco antique che fin hoggidi risplendono come specchii furono de maestri antiqui.

Mpt. 31 r. El domo de Milano fu principiato alla tedescha per il che contiene molti errori, tralli quali precipuo è questo, che la cuba è in otto faccie sopra quattro pillastri; talchè gran parte d'esso esce dal perpendiculo delli pillastri et sta in aere. Oltra di questo li archi da pillastro a pillastro non sono semicirculari ma acuti in mezzo alla tedescha, sicchè non hanno forza in le spalle, ma solamente in quella summità, il che non basta a tanta mole. Et pero piu fiate è stata refatta et emendata, nè si pol ben finire. Vltimamente fu dato el carico a diuersi architecti, tra quali el principal fu Bernado da Trevi pittore, et a loro[1]) fu aggiunto M. Ottavian Panigarola nobile, de conzar ditta cuba et fornir tutto el domo: et ne fu fatto vn modello el qual fu dato ad un Tedescho che lo smari. El carico
Mpt. 31 v. et consulto di questi fu corezer la fabricha et ridurla da quel principio tedescho in qualche buona forma.

In casa de M. Camillo Lampognano, ouer suo padre M. Nicolò Lampognano.

El quadretto a meze figure, del patron che fa conto cun el fattor fo de man de Zuan Heic, credo Memelino, Ponentino, fatto nel 1440.

Le infinite medaglie sono per la maggior parte antiche.

Li infiniti prompti sono per la maggior parte antichi.

Mpt. 33 r. La chiesa del domo fo cominciata l'anno 1387 a 13 de Zugnio, per ordine del conte de virtù Galeazzo Visconte, et dedicato alla Vergine.

---

1) Statt „et a loro" bei Mor. „et anco", bei Frz. „anche".

Im erzbischöflichen Hofe waren die Fresken, die bis heutzutage glänzen wie Spiegel, von der Hand sehr alter Meister.

In S. Giovanni in Conca waren die alten Fresken, die bis heute wie Spiegel glänzen, von alten Meistern.

Der Mailänder Dom wurde in gothischem Stil begonnen, weshalb er auch viele Fehler aufweist, unter denen der hauptsächlichste der ist, dass das Capitäl auf vier Pfeilern achtseitig ist, wodurch ein grosser Theil desselben von der Verticalen der Pfeiler abweicht und in die Luft hinaussteht. Ueberdies sind die Bogen (von Pfeiler zu Pfeiler) nicht halbkreisförmig, sondern oben spitz nach deutscher Art, so dass sie an ihren Seiten keine [Widerstands-]Kraft sondern eine solche nur an ihrem Scheitel haben, was für eine solche Belastung nicht ausreicht. Und deshalb ist sie öfter wiederhergestellt und ausgebessert worden und hat sie auch nicht wohl vollendet werden können. Endlich wurde der Auftrag an verschiedene Baumeister vergeben, unter denen der Maler Bernardo da Trevi der Leiter war, ihm war H. Ottaviano Panigarola, ein Adeliger beigegeben, um das erwähnte Capitäl zurecht zu setzen und den ganzen Dom zu vollenden. Es wurde ein Modell davon gemacht und dieses einem Deutschen gegeben, der es verlor. Der Auftrag und Beschluss von Jenen war, den Bau zu verbessern und ihn von jener deutschen Bauart auf irgend eine gute Gestaltung zurückzuführen.

Im Hause des H. Camillo Lampognano oder dem des Vaters H. Nicolò Lampognano.

Das kleine Gemälde mit den halben Figuren eines Geschäftsherrn, der mit seinem Ladendiener rechnet, war von der Hand des Jan [van] Eyck, ich glaube [gen.] Memling, einem Maler des Westens. Es war 1440 gemalt worden.

Die unzähligen Medaillen sind grösstentheils antik.

Die unzähligen Münzen [1]) sind grösstentheils antik.

Die Domkirche wurde am 13. Juni des Jahres 1387 begonnen über Anordnung des tugendsamen Grafen Galeazzo Visconti und der heiligen Jungfrau geweiht.

---

[1]) prompti = impronte.

IV.

KUNSTWERKE IN PAVIA.

OPERE IN PAUIA.

Mpt. 35 r. La statua del soldato a cauallo de metalo in la parochia de..... è la statua di Odoacre re dei Heruli, fatta da lui in Rauenna, e poi nominata re del sole et[1]) poi tolta dindi da Carlo Magno et lassata a Pauia, oue corrotto el uocabolo si chiama Rugiasole.

La ortezza posta alla porta de Milano fo fatta far da Mateo Uisconte nel 1315.

El castello de Pauia et la libraria famosa et la certosa et el barcho furono fatti far[2]) da Zuangaleazzo Visconte figlio de Galeazzo Maria tra lanno 1382 et 1402 nel qual morse.

Mpt. 36 r. La chiesa et monasterio della certosa fuor della porta de..... fo instituita da M(adonn)a Catelina moglie del conte de virtù conte Galeazzo, lanno 1390.

Le pitture nel castello a fresco furono de mano del Pisano, tanto lisse et tanto risplendenti, come scrive Cesare Cesariano che fin hoggidì si pol specchiar in esse.[3])

---

1) „nominata re del sole" fehlt bei Frz.

2) „far" fehlt bei Frz.

3) Der Absatz von „le pitture" bis „in esse" ist später mit hellerer Tinte eingetragen.

KUNSTWERKE IN PAVIA.

Das eherne Standbild des Kriegers zu Pferd in der Pfarre des ..... ist eine Statue Odoaker's, des Königs der Heruler, von ihm in Ravanna gemacht und später „re del sole"[1]) genannt, dann von Carl dem Grossen weggeführt und zu Pavia [stehen] gelassen, wo man sie mit verderbtem Namen den Rugiasole nennt.

Die Befestigung am Mailänder Thore hat Matteo Visconti. 1315 herstellen lassen.

Das Castell von Pavia, die berühmte Bibliothek, die Karthause und der Park waren über Auftrag des Giangaleazzo Visconti, des Sohnes von Galeazzo Maria, zwischen dem Jahre 1382 und 1402 hergestellt worden, in welchem [letzteren] er starb.

Kirche und Kloster der Karthause vor dem ..... Thore ist von Frau Catharina, der Gemahlin des tugendhaften Grafen Galeazzo, im Jahre 1390 errichtet worden.

Die Fresken im Castell waren von der Hand Pisano's, so klar und glänzend, wie Cesare Cesariano sagt, dass man sich bis heute darin bespiegeln kann.

---

[1]) König der Sonne.

V.

KUNSTWERKE IN BERGAMO.

OPERE IN BERGOMO.

Mpt. 39 r.

In pallazzo del podestà.

Li phylosophi coloriti nella fazzata sopra la piazza et li altri phylosophi de chiaro et scuro uerdi nella sala, furono de man de Donato Bramante circha lanno 1486.

La loza et la fazzada noua sopra la piazza noua verso la cittadella fu dipinta da Zuan di Busi Bergamasco.

In S. Brancazzo.

La pieta a fresco a man manca intrando in Chiesa fu de man de Donato Bramante.

Mpt. 40 v.

In S. Vicenzo, zoè nel Domo.

La palla a man dextra intrando, della nostra donna cun li dui santi fo de man de Andrea di Privitali Bergamasco.

In S. Alexandro in Colonna.

La palletta della pieta in tela a colla a man dextra in la capelletta fo de man dell Loto opera molta affettuosa.

Ditta capelletta cun le figurette de terra cotta tutte tonde, et le istoriette pur in piera cotta in quadri atorno, fu architectura et scultura de.....

KUNSTWERKE IN BERGAMO.

Im Palazo del Podestà.

Die Philosophenbilder an der Schauseite oben am Platze und die anderen Philosophen grün in Grün im Saale waren von der Hand des Donato Bramante ungefähr im Jahre 1486 [ausgeführt worden].

Die Loggia und die neue Schauseite oben am neuen Platze gegen die Citadelle zu war mit Malereien von Zuan di Busi aus Bergamo geschmückt.

In S. Brancazzo.

Das Fresco mit der Beweinung Christi links, wenn man in die Kirche eintritt, war von der Hand des Donato Bramante.

In S. Vincenzo d. i. im Dom.

Das Altarblatt mit der Madonna und den zwei Heiligen rechts, wenn man eintritt, war von der Hand des Andrea di Previtali aus Bergamo.

In S. Alessandro in Colonna.

Das kleine Altarblatt mit der Beweinung auf Leinwand in Leim [-farben gemalt] zur Rechten in der kleinen Kapelle war von der Hand des Lotto, ein Werk voll Ausdruck.

Die genannte kleine Kapelle mit den vollrunden Figürchen in Terracotta und die Darstellungen gleichfalls aus gebranntem Stein rings herum in den Feldern, [das] war Architektur und Sculptur von .....

Mpt. 27 r. In S. Maria della misericordia.

La palla de rame dorata, zoè li nichii et cornize, et colonne cun le figure darzento de sizello grande de dui piedi tutte tonde, fu de man de Simon de Pauia, finite per Galeazzo di Cambii oreuese Cremonese. et sono nel nichio de mezo l'assumptione de nostra donna cun li 12 apostoli, et in dui nichii dalle bande Sant' Alexandro, et Santa Grata, et nel scabello et muretti delle colonne istoriette de basso [rilevo].

El choro de tarsia è de de man de dui gioveni Bergamaschi disciputi del Fra de S[1]) de San Domenigo, ma li dissegni furono de man de Lorenzo Loto.

In la Capella del capitanio Bartolomeo Colleone la sua sepultura de marmo da Carrara tutta scolpita, fo de man de Zuanantonio Amadio Pauese.

La statua equestre lignea dorata sopraposta fu de man de . . . . .

Mpt. 41 v. In S. Dominico de·frati obseruanti.

L'ancona de laltar grande fu de man de Lorenzo Loto, fatta far da M. Alexandro da Martinengho l'anno 1517.

Li 3 quadri a fresco sopra il parco furono de 3 maestri: la nunciation de mezo de man de Andrea di Priuitali, Bergamasco, discipulo de Zuan Bellin: El martirio de S. Caterina a man manca, de man de Lorenzo Lotto. laltro a man dextra fu de man de . . . . .

La palla sotto el parco, prima a man sinistra intrando al choro, fo de man del Borgognone.

L'altra palla a man dextra et la ultima pur a man dextra furono de man de Piero Busser.

---

[1]) Nach „S" eine freigebliebene Lücke.

In S. Maria della Misericordia.

Der Altaraufsatz aus vergoldetem Kupfer, d. h. die Nischen, Gesimse und die Säulen mit den Figuren aus Silber gemeisselt, zwei Fuss hoch und vollrund, war von der Hand des Simon von Pavia und vollendet von Galeazzo de Cambi, einem Goldschmied aus Cremona. Und [dargestellt] sind in der mittleren Nische die Himmelfahrt Mariens mit den 12 Aposteln und in zwei Nischen zur Seite der Hlg. Alexander, die Hlg. Grata und auf dem Fussgesimse und an den Postamenten der Säulen kleine Darstellungen in flachem Relief.

Die Chor[stühle] in eingelegter Arbeit sind von der Hand zweier jungen Bergamasken, Schüler von Fra de S..... de San Domenigo. Die Zeichnungen aber waren von der Hand des Lorenzo Loto.

In der Kapelle des Gouverneurs Bartolomeo Colleone war sein Grabmal aus Carraramarmor und voller Sculpturen von der Hand des Giov. Antonio Amadio aus Pavia.

Das hölzerne, vergoldete Reiterbild, das oben steht, ist von der Hand des.....

In S. Domenico der Brüder von strenger Ordensregel.

Das Gemälde auf dem Hochaltar war von der Hand des Lorenzo Loto [und] im Jahre 1517 über Auftrag des H. Alexandro da Martinengho gemalt.

Die drei Frescogemälde oberhalb der Chorschranken waren von drei Meistern: In der Mitte die Verkündigung von der Hand des Andrea Previtali aus Bergamo, einem Schüler des Giov. Bellini, das Martyrium der heiligen Catharina zur Linken von Lorenzo Lotto, das andere zur Rechten war von der Hand des.....

Das Altarblatt unterhalb der Chorschranken, das erste zur Linken, wenn man den Chor betritt, war von der Hand des Borgognone.

Das andere Altarbild zur Rechten und das letzte gleichfalls zur Rechten waren von der Hand des Piero Busser.

Mpt. 42 r. In la capella maggiore li banchi de tarsia sono de man de Fra Damian Bergamasco conuerso in S. Domenego, che fu discipulo de maestro Fra [1]) Schiauon in Venezia.

Li dissegni de ditte tarsie furono de mano de Trozo da Monza et de Bernardo da Treui, del Bramantino, et altri, et sono istorie del testamento vecchio et prospettive.

Alla porta Pinta.

La fazzata della casa de M. dalla Valle fu dipinta da Trozo da Monza.

In S. Spirito de frati dalla camisa biancha borgo S. Antonio.

In la capella maggior le due sepulture del Cauallier dal Cornello et del Vescovo suo fratello furono de man de.....

In la terza [2]) capella a man dextra la palla de..... fu de man de Andrea di Priuitali Bergamasco, discepolo de Zuan Bellino.

In la quarta capella la palla fo de man del Loto.

Mpt. 43 r. ### In S. Bernardino in borgo de S. Antonio.

La palla delaltar maggiore della nostra donna cun S. Bernardino et S. Joseph da vna parte, et S. Zuan Baptista et S. Antonio dalaltrà, cun li 4 angeli in aria, che scurzano et sostentano vno panno sopra le teste delle figure, cun el puttino de sotto che scrive, fo de man de Lorenzo Loto.

In la Trinita appresso S. Spirito.

La palletta della trinità fo de man de Lorenzo Loto.

Mpt. 43 v. ### In S. Maria dalle gratie, monasterio de S. Francesco observante fuor della porta de cologno.

La ancona delaltar grande della nostra donna cun le due figure per ciascun lato in nicchii dorati, á guazzo [3])

[1]) „Fra" über der Zeile nachgetragen.

[2]) „terza" ist über der Zeile nachgetragen über dem durchstrichenen Worte „dextra".

[3]) Vor „a guazzo" stand „a fresco", was aber durchstrichen ist.

Im Chor sind die Stühle mit eingelegter Arbeit von der Hand des Fra Damian aus Bergamo, Laienbruders bei San Domenico. Er war ein Schüler des Fra Schiavon in Venedig.

Die Zeichnungen für die erwähnten Intarsien waren von der Hand des Trozo aus Monza und von Bernardo da Trevi, von Bramantino und Anderen. Sie stellen Scenen aus dem alten Testament dar und perspectivische Ansichten.

Bei der Porta Pinta.

Die Schauseite des Hauses von H. dalla Valle war von Trozo da Monza gemalt.

In S. Spirito der Brüder vom weissen Hemd in der Antonius-Vorstadt.

Im Chor waren die zwei Grabmäler des Ritters dal Cornello und seines Bruders, des Bischofs von der Hand des.....

Die Altartafel von ..... in der dritten Kapelle zur Rechten war von der Hand des Andrea Previtali aus Bergamo, einem Schüler des Zuan Bellino.

In der vierten Kapelle war das Altarbild von der Hand des Loto.

In S. Bernardino in der Antoniusvorstadt.

Das Bild auf dem Hauptaltar das Maria darstellt mit dem Hlg. Bernhard und Hlg. Josef zur einen und Johannes dem Täufer und dem Hlg. Antonius zur anderen Seite, mit den vier Engeln in der Luft, die eine Draperie über den Häuptern der Figuren halten und verkürzt gesehen werden und mit dem Kinde unten, das schreibt, war von der Hand des Lorenzo Loto.

In der Dreifaltigkeitskirche nahe bei S. Spirito.

Das kleine Altarblatt mit der Dreieinigkeit war von der Hand des Lorenzo Loto.

In der Kirche der gnadenreichen Mutter Maria im Kloster des Hlg. Franciscus von [strenger] Ordensregel vor der Porta di Cologno.

Das Gemälde des Hochaltars mit der Muttergottes und den je zwei Figuren seitlich in vergoldeten Nischen in Wasserfarben

fo de man de maestro Vicenzo Bressano vechio, come credo.

La palletta a man manca del christo transfigurato fu de man de Andrea di Spiritali[1]) Bergamasco.

Mpt. 44 r. In casa de M. Leonin Brambat.

La meza figura del Christo che porta la croce in spalla fo de man de Zuan di Busi Bergamasco.

In cassa de M. Domenego dal Cornello.[2])

El quadro della natiuita, nel qual el puttino dà lume a tutta la pittura fo de man de Lorenzo Lotto. El quadro della pieta el quadretto de S. Hieronimo furono delinstesso Lotto.

La cassa de M. Zannin Cassotto in borgo S. Antonio.

fo architectura de Maestro..... di Archi, fiol de maestro Alexio di Archi inzegner.

Iui, dui quadri furono de man de Lorenzo Lotto.

In casa de M. Niccolò di Bonghi.

El quadro della nostra donna cun la S. Catarina et l'angelo, et cun el ritratto di esso M. Niccolo, fu de man del Lotto.

---

[1]) „Spiritali" offenbar verschrieben für: Previtali.

[2]) Dieser Titel fehlt bei Frz.

gemalt, war von der Hand des Meisters Vicenzo des Aelteren aus Brescia, wie ich glaube.

Das kleine Altarbild zur Linken mit der Darstellung des verklärten Christus war von der Hand des Andrea Previtali aus Bergamo.

Im Hause des H. Leonin Brambat.

Die halbe Figur des Christus, der auf der Schulter das Kreuz trägt, war von der Hand des Giovanni di Busi aus Bergamo.

Im Hause des H. Domenego dal Cornello.

Das Bild mit der Geburt Christi, auf welchem das Kind über das ganze Gemälde Licht ausströmt, war von der Hand des Lorenzo Lotto. Das Bild mit der Beweinung des heiligen Leichnams und das mit Sanct Hieronymus waren von demselben Lotto.

Im Hause des H. Zannin Cassotto in der Antonius-Vorstadt.

Die Architektur war von Meister ..... di Archi, einem Sohne des Baumeisters Alexio di Archi.

Ebendort waren zwei Bilder von der Hand des Lorenzo Lotto.

Im Hause des H. Nicolò di Bonghi.

Das Gemälde mit der Madonna, der heiligen Catharina, dem Engel und mit dem Bildniss jenes Herrn Nicolò war von der Hand des Lotto.

VI.

KUNSTWERKE IN CREMA.

OPERE IN CREMA.

Mpt. 45 r. La chiesa della nostra donna mezo miglio fuor della città tutta de pietra cotta, de forma bellissima, fo architettura de..... maxime fino alla segonda cornice, perchè dalla in suso dicono che fu finita da.....

In ditta chiesa la palla della nostra donna che ascende al cielo cun li apostoli, fu da man de Benedetto Diana.

La chiesa picola del Spirito Santo de piera cotta, de elegante forma fu architectura de.....

In ditta chiesa la palletta del Christo che apar alla Maddalena fu de mano di Vicenzo Cadena.

La palletta del presepio a man dextra nel corno fo de man de Zuan Cariano Bergamasco.

Laltra palletta alincontro del spirito santo che descende in li apostoli, fo de man de Paris Bordon.

Mpt. 45 v. In Santo Agostino monasterio di frati heremitani.

La pieta a fresco a man manca nella prima capella fo de man de Vicenzo Bressano il uecchio, opera laudabile.

La palletta a man dextra a meza chiesa della nostra donna che tol el puttino de spalla da S. Christophoro, cun el S. Zorzi armato, fo de man de Paris Bordon.

KUNSTWERKE IN CREMA.

Die Muttergotteskirche, eine halbe Meile vor der Stadt, ganz aus Backstein und von schönen Formen, war gebaut von.... höchstens bis zum zweiten Gesimse, weil man sagt, dass sie von hier an aufwärts fertig gebaut wurde von.....

In der erwähnten Kirche war das Altarblatt mit der Himmelfahrt Mariens und mit den Aposteln von der Hand des Benedetto Diana.

Die kleine feingeformte, aus Backstein [gebaute] Kirche zum Hlg. Geist war ein Bauwerk von.....

In der erwähnten Kirche war das kleine Altarbild mit Christus, welcher der Magdalena erscheint, von der Hand des Vincenzo Cadena.

Das kleine Altarbild mit der Krippe rechts im Seitenschiff war von der Hand des Zuan Cariano aus Bergamo.

Gegenüber das andere kleine Altarblatt mit der Ausgiessung des Hlg. Geistes war von der Hand des Paris Bordon.

In Santo Agostino, dem Kloster der Frati Eremitani.

Das Fresco mit der Beweinung zur Linken in der ersten Kapelle war von der Hand des Vicenzo des Aelteren aus Brescia, ein löbliches Werk.

Zur Rechten auf halbem Wege durch die Kirche war das kleine Altarbild mit Maria, die das Christkind von der Schulter des Hlg. Christoph nimmt, und mit dem gewappneten St. Georg von der Hand des Paris Bordone.

Nel refettorio la volta de chiaro et scuro bianco, cun istoriette del testamento vecchio nelli fondi fu de man de Zuanpiero de Valcamonica.

Iui la Passione del nostro signor in fronte,[1] et la cena alincontro, de piu colori, furono de man del ditto.

In la libraria el compartimento de verde, chiaro et scuro, fu dipinto dalinstesso.

In domo.

La palla della nostra donna miracolosa a fresco, intrando a man manca, è opera anticha, ma riconzata da Vicenzo Civerto Cremasco, ditto el Fanon.[2])

La palla a man manca a mezza chiesa, de S. Sebastian, S. Rocho et S. Christophoro, fu de man de linstesso.

El modello delle portelle dell' organo che si serrano senza cardini fu del ditto Vicenzo pittor et architecto et perspectiuo.

L' angel Chabriel et la nostra donna dipinti sopra ditte portelle fu [de] sua mano.

Mpt. 46 v. In casa de Madonna Hypolita de Vilmarcà.

Vna camera fo tutta dipinta dal ditto Vicenzo Civerto.

---

1) Die mittleren Buchstaben des Wortes fronte sind durchs Papier durchgefressen und heute nicht mehr leserlich. Ich ergänze nach der Ausgabe von 1800.

2) Bei Mor. und Frz. statt „Fanon": „Forner".

Im Refectorium war das Gewölbe in weisslich gehaltenem Helldunkel, mit Darstellungen aus dem alten Testament in den Dekenfeldern[1]) von der Hand des Zuan Piero de Valcamonica.

Ebendort waren von der Hand desselben die Passion an der Stirnseite und das Abendmahl gegenüber in farbiger Ausführung.

In der Bibliothek war die Abtheilung mit dem grün in Grün von demselben gemalt.

Im Dom.

Das Frescobild mit der wunderwirkenden Madonna links, wenn man eintritt, ist ein altes Werk, aber wiederhergestellt von Vincenzo Civerto aus Crema, genannt el Fanon.

Zur Linken auf halbem Weg durch die Kirche war das Bild mit den Heiligen Sebastian, Rochus und Christoph von der Hand desselben.

Das Modell der Orgelschranken, die sich ohne Thürangeln schliessen, war von der Hand desselben Vicenzo, einem der Perspective kundigen Architekten und Maler.

Der Engel Gabriel und die Madonna, die auf jene Thürflügel gemalt waren, waren von seiner Hand.

Im Hause der Frau Hypolita de Vilmarcà

war ein Gemach ganz von jenem Vincenzo Civerto ausgemalt.

[1]) Wörtlich: in den Gründen.

VII.

KUNSTWERKE IN VENEDIG.

———

OPERE IN VENEZIA.[1]

Mpt. 49 r. In casa de M. Antonio Pasqualino 1532, 5 Zener.[2])

El quadro grande della cena de Christo fu de man de Stephano, discipulo de Titiano, et in parte finita da esso Titiano, a oglio.

La testa del gargione che tiene in mano la frezza, fu de man de Zorzi da Castelfrancho, hauuta da M. Zuan Ram, della quale esso M. Zuane ne ha un ritratto, benche egli creda che sii el proprio.

La testa per al naturale[3]) ritratta da vn huomo grosser, cun un capuzzo in capo et mantello nero, in profilo, cun una corda de 7 paternostri in mano, grossi, negri, delli quali el piu basso et più grande è di stucho dorato rileuato, fu de man de Gentil da Fabriano, portata ad esso M. Antonio Pasqualino da Fabriano insieme cun la infrascritta testa; zoè un ritratto d'uno giouine in habito da chierico cun li capelli corti sopra le orechie, cun el busto fin al cinto, uestito di vesta chiusa, poco
Mpt. 49 v. faldata, di color quasi biggio, cun un panno a uso di stola negra, frappata sopra el collo, che descende giuso, cun le maniche larghissime alle spalle et strettissime alle mani, di mano dell instesso Gentile.

---

[1]) Dieselbe Ueberschrift kehrt auf den folgenden Seiten wieder.

[2]) Bei Mor. fehlt dieses Datum. Frz. liest „15 Zener". Die Eintragungen, Venedig betreffend, zeigen auf den ersten vier Seiten sehr saubere Schrift mit heller Tinte. Auf Fol. 51 r. beginnt dunklere Tinte und nachlässigere Schrift.

[3]) „Par al naturale" ist über der Zeile nachgetragen.

KUNSTWERKE IN VENEDIG.

Im Hause des H. Antonio Pasqualino, 1532, 5. Jänner.

Das grosse Gemälde mit dem Abendmahl Christi war von der Hand des Stephano, Schülers von Titian, und zum Theil von Titian selbst vollendet in Oel.

Der Kopf des Knaben, der mit der Hand einen Pfeil hält, war von der Hand des Zorzi da Castelfranco und ehemals im Besitz des Herrn Giovanni Ram, von diesem [Kopfe] besitzt dieser Herr Giovanni [nur] eine Copie, obwohl er sie für das eigentliche [Urbild] hält.

Der Profilkopf in Lebensgrösse, porträtirt nach einem dicken Manne mit einer Kapuze auf dem Haupt, in schwarzem Ueberwurf und mit einer Schnur von 7 Rosenkränzen in der Hand, die dick und schwarz sind und von denen der unterste und grösste in Relief, in Stuck [ausgeführt] und vergoldet ist, war von der Hand des Gentil da Fabriano. Er wurde zu jenem Herrn Antonio Pasqualino aus Fabriano zusammen mit dem unten zu beschreibenden Kopfe [1]) gebracht. Dieser ist das Bildniss eines jungen Mannes in Klerikertracht, mit kurzem Haar über den Ohren [und dargestellt] in halber Figur. Er trägt ein geschlossenes, fast aschgraues Gewand mit wenig Falten, mit einem Tuch als schwarze Stola, das oben am Halse ausgeschnitten ist und [von dort] herabhängt, und mit Aermeln, die an den Schultern überaus weit, an den Händen überaus eng sind. [Dieses Porträt] ist von der Hand desselben Gentile.

[1]) Aus dem Zusammenhange ergiebt sich alsbald, dass ein Brustbild gemeint ist.

Ambedoi questi ritratti hanno li campi neri, et sono in profilo et si giudicano padre et figlio, et si guardano l' un contra laltro, ma in due però tauole, perchè par che si simiglijno in le tinte delle carni. Ma al mio giudicio questa conuenienza delle tinte prouiene dalla maniera del maestro che facea tutte le carni simili tra loro et che tirauano al color pallido. Sono però ditti ritratti molto viuaci, et sopra tutto finiti et hanno vn lustro come se fussino a oglio, et sono opere lodevoli.

La testa del S. Jacomo cun el bordon, fu de man de Zorzi da Castelfrancho, ouer de qualche suo discipulo, ritratto dal Christo de S. Rocho.

Mpt. 50 r. La meza figura de nostra donna, molto menor del naturale, a guazzo, che tiene el puttino in brazzo,[1]) fu de man de Zuan Bellino, riconzata da Vicenzo Cadena, el qual in loco de vno zambellotto steso da diretto, li fece vno aere azurino. Sono molti anni che la fece et è contornata aparentemente cun li reflexi fieri mal uniti cun le meze tente; è però opera laudabile per la gratia delli àeri, per li panni, et altre parti.

Le due teste in do tauolette minori del naturale deli ritratti, luna de M. Aluixe Pasqualino padre de M. Antonio, senza capuzzo in testa, ma cun quello negro sopra la spalla, et la uesta di scarlato; laltro de M. Michiel Vianello vestito de rosato cun el capuzzo negro in testa, furono de man [de] Antonello da Messina, fatti ambedoi l'anno 1475, come appar per la sottoscriptione. Sono a oglio in uno ochio et mezo, molto finidi, et hanno gran forza et gran vivacità, et maxime in li occhii.

---

[1]) Der Relativsatz „che tiene . . . in brazzo" fehlt bei Frz.

Beide Bildnisse haben schwarzen Hintergrund, zeigen [die Dargestellten] im Profil, werden für Vater und Sohn gehalten, weil es scheint, dass sie sich in der Carnation ähnlich sind. Sie sind Einer gegen den Anderen gewendet; doch immerhin auf zwei Tafeln [gemalt]. Nach meiner Meinung aber kommt jene Uebereinstimmung in den Tönen von der Malweise des Meisters, der die Carnation immer gleich malte; und diese ging ins Blasse. Nichtsdestoweniger sind die erwähnten Bildnisse sehr lebendig und sind überaus vollendet und haben einen Glanz, als ob es Oelgemälde wären. Es sind löbliche Arbeiten.

Der Kopf des Hlg. Jacobus mit dem Pilgerstab war von der Hand des Zorzi da Castelfranco oder von einem seiner Schüler, copirt nach dem Christus von S. Rocco.

Die Halbfigur der Madonna, welche das Christuskind im Arm hält, weit unter Lebensgrösse, in Leimfarbe, war von der Hand des Zuan Bellino [aber] übermalt von Vincenzo Cadena, der an Stelle eines rückwärts ausgespannten Vorhanges blaue Luft gemalt hat. Es sind viele Jahre, dass er sie gemalt hat, und man sieht überall deutlich die keck [aufgesetzten] Lichter, die mit den Halbtönen nicht vertrieben sind. [1]) Und trotzdem ist es ein Werk des Lobes werth wegen der Anmuth der Luft[perspective], wegen der Gewänder und anderer Stücke.

Die zwei Köpfe auf zwei Täfelchen mit den Porträten unter Lebensgrösse, der eine [der Kopf] des Herrn Aloisius Pasqualino, Vaters von Herrn Antonio, ohne Kapuze auf dem Haupt aber mit einer solchen schwarzen auf der Schulter und in scharlachrothem Kleide, der andere [der] des Herrn Michiel Vianello in rosafarbigem Gewand mit schwarzer Kapuze auf dem Haupt, waren von der Hand des Antonello da Messina, beide im Jahre 1575 gemalt, wie aus der Inschrift unten klar wird. Sie sind in Oel gemalt, sehr vollendet, in halbem Profil [2]) und haben viel Kraft und viel Leben, besonders in den Augen.

---

[1]) Mehr wörtlich: Und es ist deutlich umrissen mit den kühnen Lichtern (dem Widerschein), die mit den Halbtönen schlecht verbunden sind.

[2]) Mit einem Auge und einem halben.

La testa marmorea de donna che tien la bocha aperta, fu de mano de..... data ad esso M. Antonio da M. Chabriel Vendramin per el torso marmoreo anticho.

Li molti dissegni furono de man de Jacometto.

Mpt. 51 r. In casa de M. Andrea di Oddoni, 1532.

In la corte a basso.

La testa marmorea grande più del naturale[1] cun la grilanda de rouere de Hercole, fo de mano de Antonio Minello.

La testa marmorea grande più chel naturale de Cibelle turrita fu dell' instesso Minello.

La figura marmorea de donna uestita intiera, senza la testa et mani, è anticha, et solea esser in bottegha de Tulhio Lombardo, ritratta da lui piu volte in piu sue opere.

El busto marmoreo incontro in terra[2] senza testa et senza mani par al naturale, è opera anticha.

Le altre molte teste et figure marmoree, mutilate et lacere, sono antiche.

El piede marmoreo intiero sopra una base fu de mano de Simon Biancho.

El nudo, senza mani et senza testa, marmoreo, in atto de caminar, che è appresso la porta, è opera anticha.

Mpt. 51 v. Nel studiolo de sopra.

La tazza de porfido, fu de man de P(ietr)o Maria Fiorentino, et è quella hauea Francesco Zio.

La tazza de cristallo intagliata fu de man de Christophoro Roman, qual solea haver Francesco Zio.

La tazza de radice de legno petrificata fu de man de Vettor di Archanzoli.

Li 4 principii del officiol fo de mano de Jacometto i qual solea hauer Francesco Zio.

---

1) „Grande più del naturale" ist über der Zeile nachgetragen.

2) „Incontro in terra" fehlt bei Mor. und Frz.

Der weibliche Marmorkopf mit offenstehendem Munde war von der Hand des..... und war jenem Herrn Antonio von Herrn Gabriel Vendramin für den antiken Marmortorso gegeben.

Die vielen Zeichnungen waren von der Hand des Jacometto.

Im Hause des Herrn Andrea di Oddoni, 1532.

Unten im Hofe.

Der überlebensgrosse, marmorne Kopf eines Hercules mit dem Eichen[laub]kranz war von der Hand des Antonio Minello.

Der überlebensgrosse Marmorkopf der Cybele mit der Mauerkrone[1]) war von demselben Minello.

Die marmorne weibliche Gewandfigur ohne Kopf und Hände ist antik. Sie war lange in der Werkstatt des Tulhio Lombardo, der sie mehrmals auf seinen Werken nachbildete.

Die Marmorbüste[2]) in Lebensgrösse ohne Kopf und ohne Hände, gegenüber zu ebener Erde, ist ein antikes Werk.

Die vielen anderen marmornen Köpfe und Figuren, verstümmelt und beschädigt, sind antik.

Der ganze marmorne Fuss auf einer Plinthe war von der Hand des Simone Biancho.

Der Nackte aus Marmor ohne Hände und Kopf in ausschreitender Bewegung, der nahe bei der Thür steht, ist ein antikes Werk.

Oben im kleinen Schreibzimmer.

Die Porphyrschüssel war von der Hand des Pietro Maria aus Florenz; und es ist dieselbe, die Francesco Zio [früher] besass.

Die Schüssel aus geschnittenem Krystall war von der Hand des Christophoro Roman. [Es ist dieselbe,] welche [früher] Francesco Zio längere Zeit besass.

Die Schüssel aus versteinerter Holzwurzel war von der Hand des Vittore di Archanzoli.

Die vier Titelbilder[3]) des kleinen Gebetbuches waren von der Hand des Jacometto. [Früher] besass es längere Zeit Francesco Zio.

---

[1]) Eigentlich: mit Thürmen versehen.

[2]) Anonimo meint eine halbe Figur.

[3]) Wörtlich: „Anfänge".

El Davit nel principio de laltro officiol fo de man de Benedetto Bordon.

Li 5 vasetti de gemme ornati d'oro sono moderni: solean essere de Francesco Zio. Et cusi anchora vasi et piadene de porcellana et vasi antichi et medaglie, et cose naturali, zoe granchii, pesci, bisse, petrificadi, un camaleonte secho, caragoli picoli et rari, crocodili, pesci bizarri.

La figuretta de legno a cauallo, fo de mano de de.....

El cagnol picolo de bronzo fo de mano de.....

Mpt. 52 r. In la camera de sopra.

El quadro delle due meze figure de una giouine et una vechia da driedo, a oglio, fu de man de Jacomo Palma.

El retratto de esso M. Andrea a oglio, meza figura, che contempla li fragmenti marmorei antichi fu de man de Lorenzo Lotto. (Hampton Court)

El quadro della nostra donna nel paese, cun el Christo fanziuollo et S. Giovan fanziullo, et S(anta)..... fu de mano de Titiano.

Le casse in ditta camera, la lettiera et porte furono dipinte da Stephano discipulo di Titiano.

La nuda grande destesa da driedo el letto fu de man de Hieronimo Sauoldo Bressano.

Le molte figurette de bronzo, sono moderne de man de diuersi maestri.

Mpt. 52 v. In portego.

La tela della giouine presentata a Scipione fu de man de Gierolimo Bressano.

La trasfiguratione de S. Paulo fo de man de Bonifacio Veronese.

Linferno cun el Cupidine che tiene l'arco fu de man de Zuan de Zanin Comandador, et è la tela [che] hauea Francesco Zio.

Listoria de Traiano, cun le molte figure et li edificii antichi, fu de mano de linstesso Zuanne del Comandador; ma li edificii furono dissegnati da Sebastiano Bolognese.

Der David zu Anfang des anderen kleinen Gebetbuches war von der Hand des Benedetto Bordon.

Die fünf kleinen Gefässe aus kostbaren Steinen und in Goldmontirung sind modern. Sie waren früher bei Francesco Zio. Ebenso auch Gefässe und Schüsseln aus Thon und antike Vasen, Medaillen und Naturproducte wie versteinerte Krebse, Fische, Schlangen, ein eingetrocknetes Chamäleon, kleine und seltene Conchilien, Krokodile, wunderliche Fische.

Das Holzfigürchen zu Pferde war von der Hand des .....

Der kleine Hund aus Bronze war von der Hand des .....

Im oberen Zimmer.

Das Oelgemälde mit den zwei Halbfiguren, einer Jungen und einer Alten vom Rücken her gesehen, war von der Hand Jacomo Palma's.

Das in Oel gemalte Bildniss, eine Halbfigur jenes Herrn Andrea, wie er die Reste von antiken Marmor[werken] betrachtet, war von der Hand des Lorenzo Lotto.

Das Gemälde mit der Madonna in einer Landschaft mit dem Jesuskind und dem Johannesknaben und der Heiligen ..... war von Titian's Hand.

Die Truhen in jenem Zimmer, das Bettgestell und die Thüren waren von Stephano, dem Schüler Titian's gemalt.

Die grosse aufs Bett hingestreckte nackte weibliche Figur, [die] vom Rücken [gesehen wird], war von der Hand des Hieronimo Savoldo aus Brescia.

Die vielen kleinen modernen Bronzefiguren sind von der Hand verschiedener Meister.

In der Säulenhalle.

Die Leinwand mit der Jungfrau, die dem Scipio angeboten wird, war von der Hand des Gierolimo aus Brescia.

Die Verklärung des Hlg. Paulus war von der Hand des Bonifacio Veronese.

Die Unterwelt mit dem Cupido der den Bogen hält, war von der Hand des Zuan de Zanin Comandador. Es ist dasselbe Gemälde auf Leinwand, welches [früher] Francesco Zio besass.

Die Geschichte Trajan's mit den vielen Figuren und den antiken Gebäuden war von der Hand desselben Zuanne del Comandador. Die Gebäude aber waren von Sebastiano aus Bologna gezeichnet.

La tela delli monstri et inferno alla Ponentina fu de mano de.....

El San Hieronimo nudo che siede in un deserto al lume della luna fu de mano de..... ritratto da una tela de Zorzi da Castelfrancho.

La statua marmorea del Marte nudo che porta l' elmo in spalla, de dui piedi, tutto tondo, fo de man de Simon Biancho.

Mpt. 53 r. In la camera de sopra.

El retratto de Francesco Zio, meza figura fo de mano de Vicenzo Cadena.

El retratto picolo de linstesso Zio armato et fatto fin alli zenocchii fu de mano de linstesso Cadena.

El ritratto del fanzullo picolo bambino cun la baretta biancha alla Franzese, sopra la scufia, et li [1]) paternostri in mano fu de mano de..... et è el retratto de..... acquistato da soldati nostri nel fatto d' arme dal Taro tralla preda regia.

Li quadretti..... picoli a guazzo furono de mano de.....

La Cerere nella porta a meza scala fu de man de Jacopo Palma, et è quella hauea Francesco Zio nella porta della sua camera.

In portico el ritratto de Misser Pollo Triuisan dalla drezza [2]) colorito et molte figure, dorate, tutte de terra cotta furono de man de diuersi maestri. [3])

In casa de M. Taddeo Contarino, 1525. [4])

La tela a oglio [5]) delli 3 phylosophi nel paese, dui ritti et vno sentado che contempla gli raggii solari [6]) cun quel saxo

---

[1]) Bei Frz. statt „li": „4".

[2]) „dalla drezza" ist über zwei kurze durchstrichene Worte geschrieben.

[3]) Der ganze Satz (etwas schwerer leserlich) von „In portico" bis zum Anmerkungszeichen fehlt sowohl bei Mor. als auch bei Frz.

[4]) Hier beginnt wieder eine mehr saubere (ältere) Schrift.

[5]) „a oglio" ist über der Zeile nachgetragen.

[6]) Das Wort „solari" fehlt bei Frz.

Das Gemälde mit den Ungethümen und der Hölle nach Art der westlichen Schulen war von der Hand des .....

Der Hlg. Hieronymus, der nackt in einer Einöde sitzt, bei Mondschein war von der Hand des ..... eine Copie nach einem Bilde des Zorzi da Castelfrancho.

Die zwei Fuss hohe, vollrunde Marmorstatue des nackten Mars, der seinen Helm auf der Schulter trägt, war von der Hand des Simone Biancho.

Im oberen Zimmer.

Das Porträt des Francesco Zio in halber Figur war von der Hand des Vincenzo Cadena.

Das kleine Bildniss desselben Zio, wie er gewappnet ist ein Kniestück, war von der Hand desselben Cadena.

Das Porträt des kleinen Kindes, Knäbleins mit der weissen französischen Mütze [noch] über der Haube und mit den Rosenkränzen in der Hand war von der Hand des ..... und es ist das Bildniss von ..... erworben von unseren Soldaten aus der königlichen Beute bei der Waffenthat von Taro.

Die Bildchen ..... [ganz] klein in Gouachefarbe waren von der Hand des .....

Die Ceres in der Thür auf halber Höhe der Treppe war von der Hand des Jacopo Palma. Es ist dieselbe, die Francesco Zio an seiner Zimmerthür hatte.

Im Säulenhofe war das farbige Bildniss des Herrn Pollo Triuisan von der Seitenlinie[1]) und viele vergoldete Figuren, alle aus Terra cotta, von der Hand verschiedener Meister.

Im Hause des Herrn Taddeo Contarino, 1525.

Das Oelgemälde auf Leinwand mit den drei Philosophen in einer Landschaft, zweien, die aufrecht stehen und einem, der

[1]) Drezza ist höchst wahrscheinlich gleichbedeutend mit drega und drizza und verwandt mit treccia, welche Worte sämmtlich Begriffe wie Geflecht, Netz, auch Schnur bedeuten.

finto cusì mirabilmente, fu cominciata da Zorzo da Castelfranco, et finita da Sebastiano Venitiano.

La tela grande a colla delordinanza de caualli fo de mano de Hieronimo Romanin Bressano.

La tela grande a oglio de linferno cun Enea et Anchise fo de mano de Zorzo da Castelfranco.

El quadro de ..... fo de man de Jacomo Palma Bergamasco.

El quadro delle 3 donne retratte dal naturale insino al cinto, fo de man del Palma.

El quadretto della donna retratta al naturale insino alle spalle fo de mano de Zuan Bellino.

El quadro del Christo cun la croce in spalla insino alle spalle fo de mano de Zuan Bellino.

El retratto in profilo insino alle spalle de Madonna ..... fiola del signor Lodouico da Milano maritata nello Imperatore Maximiliano fo de mano de ..... Milanese.

Mpt. 54 v. La tela del paese cun el nascimento de Paris, cun li dui pastori ritti in piede, fu de mano de Zorzo da Castelfranco, et fu delle sue prime opere.

La tauola del San Francesco nel deserto a oglio fo opera de Zuan Bellino, cominciata da lui a M. Zuan Michiel et ha un paese propinquo finito e ricercato mirabilimente.

Mpt. 55 r. In casa de M. Hieronimo Marcello A. S. Thomado,[1]) 1525.

Le ritratto de esso M. Hieronimo armato, che mostra la schena, insino al cinto, et volta la testa, fo de mano de Zorzo da Castelfranco.

La tela della Venere nuda, che dorme in uno paese cun Cupidine, fo de mano de Zorzo da Castelfranco, ma lo paese et Cupidine forono finiti da Titiano.

[1]) „A. S. Thomado" ist später mit hellerer Tinte hinter 1525 beigefügt.

sitzt und die Sonnenstrahlen betrachtet, mit jenem Felsen, der so bewundernswerth dargestellt ist, war von Zorzo da Castelfranco begonnen und von Sebastiano aus Venedig vollendet.

Die grosse Leinwand in Leimfarbe gemalt mit der [Schlacht-]Ordnung der Reiterei war von der Hand des Hieronimo Romanin aus Brescia.

Das grosse Leinwandbild in Oelfarbe, darstellend die Unterwelt mit Aeneas und Anchises, war von der Hand des Zorzo da Castelfranco.

Das Bild mit ..... war von der Hand des Jacopo Palma aus Bergamo.

Das Gemälde mit den Halbfiguren von drei Frauen nach der Natur [gemalt] war von der Hand des Palma.

Das kleine Bildniss einer Frau, die nach der Natur bis zu den Schultern gemalt ist, war von der Hand des Zuan Bellino.

Das Gemälde des Christus mit dem Kreuz auf der Schulter, bis zu den Achseln [herunter sichtbar], war von der Hand des Zuan Bellino.

Das Bildniss von Frau ....., der Tochter des Herrn Lodovico von Mailand, die mit Kaiser Maximilian vermält war, ein Profil bis zu den Schultern, war von der Hand des ..... aus Mailand.

Die Landschaft auf Leinwand mit der Geburt des Paris und den zwei Hirten, die aufrecht stehen, war von der Hand des Zorzo da Castelfranco. Es war eines seiner ersten Werke.

Das Oelgemälde mit dem heiligen Franciscus in der Einöde war ein Werk des Zuan Bellino, von diesem begonnen für Herrn Zuan Michiel. Und die Landschaft im Vordergrunde ist von bewundernswerther, ausgesuchter Vollendung.

Im Hause des H. Hieronimo Marcello A. S. Tomado, 1525.

Das Bildniss dieses Herrn Hieronimo, wie er bewaffnet ist, wie er den Rücken zeigt bis zur Mitte und den Kopf umwendet, war von der Hand des Zorzo da Castelfranco.

Die Leinwand mit der Darstellung der schlafenden nackten Venus in einer Landschaft und des Cupido war von der Hand des Zorzo da Castelfranco; die Landschaft aber und der Cupido sind von Titian vollendet worden.

La tela della donna[1]) insino als cinto, che tiene in la mano dextra el liuto, et la sinistra sotto la testa, fo de Jacomo Palma.

El ritratto de M. Christophoro Marcello, fratello de M. Hieronimo, arciuescouo de Corfù, fo opera de Titiano.

El S. Hieronimo insin al cinto, che legge, fo de mano de Zorzo de Castelfranco.

El ritratto picolo de M. Jacomo Marcello suo auo, Capitano general del' armata, fo de man de Zuan Bellino.

La nostra donna cun el puttino, fo de man de Zuan Bellino, fatta già molti anni.

El retratto de Madama .... Marchesana de Mantoa et de Madonna .... sua fiola, forono de man de Lorenzo Costa, mandati a Venezia al signor Francesco, allhora che l'era preson in torresella.

Mpt. 56 r. In casa de M. Antonio Foscarini, 153o, febrajo.[2])

El ritratto insino al cinto a oglio in tauola del Parmesan fauorito de Papa Julio fo de mano de Raffaelo d' Urbino, hauuto dal Ueschovo de Lodi.[3])

Li dui quadretti in tauola a oglio, luno del S. Antonio cun li monstri, laltro della nostra donna che va in Egytto, sono opere Ponentine.

La nuda de marmo grande quasi quanto el uiuo che si strenge li panni alle gambe senza testa et brazze,[4]) è opera anticha.

La Pallade vestita et galeata, ritta, senza brazze, de marmo, è opera anticha, quasi de grandezza naturale.

---

[1]) Bei Frz. statt „donna": „Diana".

[2]) Bei Mor. und Frz. fehlt „febrajo".

[3]) Von „hauuto" bis „Lodi" späterer Zusatz mit blasser Tinte.

[4]) Nach „brazze" folgt bei Frz. noch „de marmo", was in der Handschrift und bei Mor. nicht vorkommt.

Die Leinwand mit der halben Figur, einer Dame, die in der Rechten die Laute hält und den Kopf auf die Linke stützt,[1]) war von der Hand des Jacomo Palma.

Das Bildniss von Herrn Christophoro Marcello, dem Bruder des Herrn Hieronimo, Erzbischofs von Corfu, war ein Werk Titian's.

Die halbe Figur des lesenden heiligen Hieronymus war von der Hand des Zorzo von Castelfranco.

Das kleine Bildniss von Herrn Jacomo Marcello's Grossvater, dem Oberbefehlshaber des Heeres, war von der Hand des Zuan Bellino.

Die Maria mit dem Kinde war von der Hand des Zuan Bellino, gemalt schon vor vielen Jahren.

Das Bildniss von der erlauchten Frau .... Marchesana von Mantua und [das] von Frau ...., ihrer Tochter, waren von der Hand des Lorenzo Costa und sie waren nach Venedig geschickt worden zu Herrn Francesco, als dieser im kleinen Thurme gefangen sass.

Im Hause des Herrn Antonio Foscarini, 1530 im Februar.

Das Bildniss des Günstlings von Papst Julius, des Parmesan, in halber Figur, ein Tafelgemälde in Oel, war von der Hand Rafael's aus Urbino. Es war [früher im Besitz] des Bischofs von Lodi.

Die zwei kleinen Tafelgemälde in Oel, das eine mit dem heiligen Antonius und den Ungethümen, das andere mit der Flucht Mariens nach Aegypten,[2]) sind Werke der westlichen Schulen.

Die fast lebensgrosse, nackte [weibliche Figur], die das Gewand an die Füsse drückt, ohne Kopf, ohne Arme, ist ein antikes Werk.

Die aufrechtstehende Gewandfigur der Pallas mit dem Helm, aber ohne Arme, aus Marmor, ist ein antikes Werk ungefähr von Lebensgrösse.

---

[1]) Wörtlich: die Linke unter dem Kopfe hält.

[2]) Mit Maria, die nach Aegypten geht.

La nuda de marmo, poco menor del uiuo, senza panno alcuno, senza testa et senza brazze è opera anticha.

Mpt. 56 v. El busto de marmo della nuda graueda senza testa, piedi et brazze, è opera anticha, molto [1]) menor del naturale.

Le 13 teste de marmo in uarii atti, et tra quelle, vna de un s(er)uo che ride, et vna grande de un Apolline sono antiche.

Li tre bustetti [2]) vestiti de marmo sono antichi.

Le man et piedi de marmo sono antichi.

Li molti saxi de fragmenti de pili cun figure et lettere sono antichi.

Li molti vasi de rame sono opere Damaschine.

Li molti vasi de terra sono porcellane.

Mpt. 57 r. Le infinite medaglie d'oro, d'argento et di metallo, la maggior parte sono antiche.

L'Hercole de bronzo de un piede che percote la Hydra è de man de . . . . .

La patera de mettallo picola è tratta dalantico.

El libro de dissegni a stampa è de man de varii maestri.

La medaglia d'argento del Dionisio Siracusano, che fu de mastro Ambrosio da Nolla medico, è anticha, nè e un Dionisio, ma è Siracusa coronta di aloe, herba frequentissima in quel paese, come mi disse Niccolo dAuanzo; et ha li delfini attorno per esser città marittima. [3])

Mpt. 57 v. El Fauno che siede sopra una rupe et sona la zampogna, de marmo de grandezza dun piede et mezo cun el brazzo dextro scauezzo, è opera anticha et è quello solea hauer Francesco Zio. [4])

---

[1]) Bei Frz. statt „molto": „poco".

[2]) Bei Mor. und Frz. statt „bustetti": „buffetti".

[3]) Der ganze Abschnitt von „la medaglia" bis zum Anmerkungszeichen ist später nachgetragen.

[4]) Auch dieser Abschnitt ist später nachgetragen.

Die nackte [weibliche] Marmorfigur, etwas unter Lebensgrösse, ganz ohne Gewand, ohne Kopf und Arme, ist ein antikes Werk.

Die Marmorbüste des nackten, schwangeren Weibes ohne Kopf, Füsse und Arme ist ein antikes Werk, weit unter Lebensgrösse.

Die 13 Marmorköpfe in verschiedener Haltung, unter denen sich der eines lachenden Sklaven befindet, und ein grosser Apollokopf sind antik.

Die drei kleinen Marmorbüsten von bekleideten [Personen] sind antik.

Die Hände und Füsse aus Marmor sind antik.

Die vielen Bruchstücke von Reliefen und Inschriftsteinen sind antik[1]).

Die vielen Kupfergefässe sind damascenische Arbeiten.

Die vielen irdenen Gefässe sind Fayencen.

Die unzähligen Medaillen aus Gold, Silber und aus [anderen] Metallen sind grösstentheils antik.

Der bronzene Hercules, der die Hydra verwundet, einen Fuss hoch, ist von der Hand des . . . . .

Die kleine Metallschale ist nach antikem Vorbild hergestellt.

Der Band mit den Kunstdrucken ist von der Hand verschiedener Meister.

Die Silbermedaille des Dionysius von Syracus die [früher] von Meister Ambrogio da Nolla dem Arzte [aufbewahrt worden] war, ist antik. Darauf ist Dionysius [zu sehen], aber auch eine Syracusa, bekränzt mit Aloe, die dort sehr häufig vorkommt,[2]) wie mir Niccolò d'Avanzo sagte; und herum gewahrt man Delphine, um die Seestadt anzudeuten.[3])

Der marmorne Faun, der auf einem Felsen sitzt und die Hirtenpfeife bläst und dessen rechter Arm fragmentirt ist, anderthalb Fuss gross, ist ein antikes Werk, das früher im Besitze von Francesco Zio war.

---

1) Wörtlich: Die vielen Steine von Bruchstücken von Blöcken mit Figuren und Buchstaben.

2) Wörtlich: Ein Kraut, sehr häufig in jenem Lande.

3) Wörtlich: Um eine Seestadt zu sein.

Mpt. 58 r. In casa de M. Francesco Zio 1512.[1])

La tela del Cupidine che siede cun l'arco in mano in un inferno, fo de man de[2]) Zuane del Comandador.

La tela del Christo che laua li piedi alli discipuli, fo de man de linstesso[3]) Zuan Hieronimo.

La tela a guazzo de ..... fo de linstesso.[4])

La tela della summersion de Faraon fo de man de Zuan Scorel de Holanda.

El quadretto de Musio Sceuola, che brusa la mano propria, finto de bronzo, fo de mano de Andrea Mantegna.

La tela[5]) del Christo che assolue ladultera, fo de mano de Jacomo Palma.

La tela del Adamo et Eva fo de linstesso.

La Nympha nella porta della camera fo de mano de linstesso Jacomo.

Mpt. 58 v. Li quattro principii de uno officiolo in capretto inminiati sottilissimamente et perfettamente forono de mano de Jacometto, andati per diuerse mani d'antiquarii longamente, ma fatti al p(rim)o[6]) per M. Zuan Michiel, stimati sempre almeno d(ucati) 40.

El dio Pan ouer Fauno de marmo che siede sopra un troncho, et sona la zampogna, de grandezza de dui piedi è opera antica.[7])

---

[1]) Die Jahreszahl ist später (wohl erst in den Dreissigerjahren) vom Anonimo hinzugefügt.

[2]) Nach „de" zeigt die erste Niederschrift des Anonimo die durchstrichenen Worte: „Jacomo Palma Bergamasco". Dann folgte „Zuan Hieronimo Bressano". Auch dieser Name ist wieder durchstrichen mit Ausnahme von „Zuan". Dann erst folgen die drei Worte „Zuane del Commandador", die eine spätere Beifügung des Anonimo bilden. Erst dadurch wird das „linstesso" im folgenden Absatz verständlich. Es bezieht sich auf den Zuan Hieronimus Bressano.

[3]) „linstesso" (im Original unterstrichen, und zwar nachträglich mit blasser Tinte) fehlt bei Mor. und Frz. Mor. und Frz. haben nach „Zuan Jeronimo" noch „Bressan".

[4]) Dieser kleine Satz fehlt bei Mor. und bei Frz.

[5]) Bei Frz. statt „Tela": „testa".

[6]) Bei Mor. und Frz. statt „primo": „principio".

[7]) Nach „antica" folgten ursprünglich die Worte „et solea essere de M. piero Contarino el phylosopho", die aber durchstrichen sind.

Im Hause des Herrn Francesco Zio, 1512.

Die Leinwand mit dem sitzenden Cupido der den Bogen in der Hand hält, in einer Unterwelt[s-Darstellung] war von der Hand des Zuane del Comandador.

Die Leinwand mit Christus, der den Jüngern die Füsse wäscht, war von der Hand desselben Giovanni Hieronimo.

Das Guachegemälde auf Leinwand mit..... war von demselben.

Das Gemälde mit dem Untergang des Pharao [im rothen Meere] war von der Hand des Zuan Scorel aus Holland.

Das kleine Bild mit Mucius Scaevola, der sich die eigene Hand verbrennt, wie ein Bronzerelief gemalt, war von der Hand des Andrea Mantegna.

Das Gemälde des Christus, welcher die Ehebrecherin losspricht, war von der Hand des Jacomo Palma.

Die Leinwand mit Adam und Eva war von demselben.

Die Nymphe an der Zimmerthür war von der Hand desselben Jacomo.

Die vier Titelminiaturen eines Gebetbuches auf Ziegenpergament überaus fein und vollendet ausgeführt, waren von der Hand des Jacometto. Sie sind ursprünglich für H. Zuan Michiel gemalt worden, durch die Hände verschiedener Antiquare gewandert, sind aber immer zum mindesten auf 40 Ducaten geschätzt worden.

Gott Pan oder ein Faun, der auf einem Baumstamme sitzt und die Hirtenpfeife bläst, ist ein antikes Werk aus Marmor, zwei Fuss gross.

El tronco della figura che caminaua de marmo [1]) è opera antica.

El frizo de mezo rilieuo a figure, de marmo è opera antica.

Le teste..... de marmo sono antiche. [2])

Mpt. 59 r. La tazza de porfido cun li 3 maneghi et el bocchino fu de mano de Pietro Maria intagliatore de corneole, Fiorentino la qual ascose in Roma sotto terra, alla intrata de re Carlo cun molte altre sue cosse, oue si schiappo alquanto, sicchè fu bisogno cingerla d' uno cerchio de rame, la qual è stata uenduta più fiate per opera antica a gran precio.

La tazza de cristallo de 5 pezzi legati a uno cun regule dargento dorato, tutta tagliata cun istorie del testamento vechio, fo de man de Christophoro Romano nè è opera molto perfetta, ma ben operosa.

El specchio de christallo fu opera de Vettor di Anzoli.

El specchio de azzal lauorato dal una et [3]) laltra faccia.

El vaso de allabastro.....

Le due cassellette et più uasetti, de diaspro.....

Li molti vasi de porcellana..... [4])

Li molti vasi de terra sono antichi sicome le molte medaglie.

In casa de M. Zuanantonio Venier, 1528.

Mpt. 59 v. La tela della Santa Margarita poco menor del naturale fo de man de Raphaelo d'Urbino, che fece a don... abbate de San Benedetto, che la donò ad esso Misser Zuan Antonio. Et è vna giouine ritta in piedi cun panni apti et eleganti, parte delli quali tiene cun la man dextra; cun un'aere bellissimo, cun lochii chinati in terra, cun la carne bruna, come era peculiar al artefice, cun un crucifixo picolo in la man sinistra, cun un dracone che gira attorno a lei in terra, ma si discosto pero da

---

[1]) „De marmo" fehlt bei Mor. und Frz.

[2]) Dieser kleine Satz fehlt bei Mor. und Frz.

[3]) Bei Mor. und Frz. statt „et"; „all'".

[4]) Diese fünf Worte fehlen bei Frz. Mor. hat statt „vasi": „vasetti".

Der Marmortorso einer ausschreitenden Figur ist ein antikes Werk.

Der Marmorfries in Halbrelief ist ein antikes Werk.

Die Marmorköpfe..... sind antik.

Die Porphyrschale mit den drei Henkeln und der Mündung war von der Hand des Gemmenschneiders Pietro Maria aus Florenz. Er verbarg sie zugleich mit vielen anderen seiner Arbeiten unter der Erde in Rom beim Einzug König Karl's. Dabei bekam sie einige Sprünge, die es nothwendig machten, sie mit einem kupfernen Ring zu umfassen. Sie ist zu wiederholtenmalen als antike Arbeit zu hohem Preise verkauft worden.

Die Krystallschale [bestehend] aus fünf Stücken, die zu einem [Ganzen] vereinigt sind mittelst Leisten aus vergoldetem Silber, war von der Hand des Christophoro Romano. Sie ist allerwärts mit eingeschnittenen Darstellungen aus dem alten Testament bedeckt, eine höchst vollendete aber sehr mühsame Arbeit.

Der Krystallspiegel war ein Werk des Vettor di Anzoli.

Der Stahlspiegel, auf beiden Seiten bearbeitet.....

Das Alabastergefäss.....

Die zwei Cassetten und noch andere kleine Gefässe aus Jaspis.....

Die vielen Fayencegefässe.....

Die vielen irdenen Gefässe sind antik, ebenso wie die vielen Medaillen.

Im Hause des Herrn Zuanantonio Venier, 1528.

Das Gemälde auf Leinwand mit der heiligen Margaretha, wenig unter Lebensgrösse, war von der Hand des Rafael von Urbino, der es für Don..., Abt von San Benedetto, gemalt hat. Dieser [Abt] gab es unserem Herrn Zuan Antonio. Es stellt ein junges aufrecht stehendes Mädchen vor, in engem vornehmen Kleide, von dem sie ein Stück mit der rechten Hand hält; von überaus schönen Zügen, den Blick zur Erde gesenkt, von dunklem Teint, wie ihn der Künstler zu malen pflegte, mit einem kleinen Crucifix in der Linken, mit einem Drachen, der sich auf dem Boden um sie herumwindet, aber trotzdem in

lei, che la si uedde tutta insino alle piante, ne l'ombra pur del dracone la toccha, per esser el lume et lo veder alto, cun vna grotta da driedo che aiuta la figura a rileuarsi: et è opera insomma irreprensibile.

La testa del Christo in maiesta delicata et finita quanto è possibile, fo de man de Zuan Bellino.

El soldato armato insino al cinto ma senza celada, fo de man de Zorzi da Castelfranco.

Le due meze figure che si assaltano forono de Titiano.

El quadretto delli animali de chiaro et scuro fo de man de Jacometto.

Mpt. 60 r. La tela della cena del nostro signore, a colla, è opera Ponentina.

Li dui pezzi de razzo de seda et doro, istoriati, luno della conversione de S. Paulo, laltro della predicatione furono fatti far da papa Leone cun el dissegno de Rafaelo d'Urbino;[1] vno delli qual dissegni, zoe la conuersione, è in man del patriarcha d'Aq[ui]leia, l'altro è diuulgato in stampa.

Item vi sono moltissimi[2] vasi de porcellana.

Mpt. 59 v. In casa de M. Antonio Pasqualino, 1529.

El quadretto del S. Hieronimo che nel studio legge, in abito cardinalesco, alcuni credono chel sii stato de mano de Antonello da Messina. Altri credono che la figura sii stata rifatta da Jacometto Venitiano[3] ma li piu, e piu uerisimilmente, l'atribuiscono a Gianes, ouer al Memelin[4] pittor antico Ponentino; et cusi mostra quella maniera, benchè el uolto è finito alla

---

[1]) Nach „Urbino" das durchstrichene Wort „segondo".

[2]) Bei Mor. und Frz. statt „moltissimi": „molti".

[3]) Der Satz „altri credono" bis „Venitiano" ist unten nachgetragen mit hellerer Tinte.

[4]) „Al Memelin" ist über der Zeile nachgetragen.

solcher Entfernung, dass man sie ganz überblickt bis zu den Füssen. Nur der Schatten des Drachen berührt sie, damit sie in vollem Licht erscheint.[1]) Im Hintergrunde [gewahrt man] eine Grotte, wodurch die Figur noch mehr hervortritt.[2]) Es ist ein durchaus untadelhaftes Werk.

Der Christuskopf mit Nimbus,[3]) von einer Ausführung liebevoll und vollendet, wie es nur sein kann, war von der Hand des Zuan Bellino.

Die Halbfigur des bewaffneten Soldaten ohne Helm war von der Hand des Zorzi da Castelfranco.

Die zwei halben Figuren, die gegen einander anstürmen, waren von der Hand des Titiano.

Das Helldunkelbildchen mit den Thieren war von der Hand des Jacometto.

Das Leimfarbenbild auf Leinwand mit dem Abendmahl ist ein Werk der westlichen Schule.

Die zwei Arrazzi in Seide und Gold, einer mit der Darstellung der Bekehrung des Paulus, der andere mit der von [Pauli] Predigt sind für Papst Leo hergestellt worden nach der Zeichnung des Rafael von Urbino; die eine der Zeichnungen, nämlich die zur Bekehrung, befindet sich im Besitz des Patriarchen von Aquileja, die andere ist in Reproduction verbreitet.

Item sind hier überaus viele Gefässe aus Fayence.

Im Hause des H. Antonio Pasqualino, 1529.

Von dem Bildchen mit dem Hlg. Hieronymus in Cardinalstracht, der in seiner Schreibstube liest, meinen Einige, es sei von der Hand des Antonello da Messina. Andere glauben, dass die Figur von Jacometto aus Venedig übermalt sei. Die Meisten aber schreiben es, und das mit der grössten Wahrscheinlichkeit, dem Jan oder dem Memling zu, einem alten Maler der westlichen Schulen. Und jene Malweise zeigt es so sehr, obwohl es in italienischer Manier übergangen und vollendet ist, dass es von

---

[1]) Mehr wörtlich: Damit (sie) das Licht sei und es hoch gesehen werde.

[2]) Mehr wörtlich: Welche hilft die Figur hervorzuheben.

[3]) Wörtlich: In Herrlichkeit.

italiana; sicche pare de man de Jacometto. Li edificii sono alla Ponentina, el paesetto è naturale, minuto et finito, et si uede oltra una finestra, et oltra la porta del studio. [1]) Iui sono ritratti un pavone, un cotorno et un bacil da barbiero expressamente. Nel scabello vi è finta una letterina attacchata aperta, che pare contener el nome del maestro, et nondimeno, se si riguarda sottilmente appresso, non contiene letra alcuna, ma è tutta [2]) finta. Et pur fuggie, et tutta lopera per sottilita, colori, dissegno, forza et rileno, è perfeta. [3])

Mpt. 61 r.

In Casa del cardinal Grimano, 1521.

El retratto a oglio insino al cinto, menor del naturale, de Madonna Isabella de Aragona, [4]) moglie del duca Philippo de Borgogna, fo de mano de Zuan Memelin, fatto nel 1450.

---

[1]) Von „et si uede" bis „del studio" später mit blasser Tinte unten nachgetragen.

[2]) Von „Iui sono ritratti" bis „ma è tutta finta" reicht ein Nachtrag mit hellerer Tinte.

[3]) Die Reihenfolge der Sätze in diesem Abschnitte ist hier ganz verschieden von der bei Mor. und Frz. Dort bildet der Satz „altri credono" bis „Venitiano", den ich nach „Antonello da Messina" gestellt habe, den Schluss des ganzen Abschnittes. Dieser Satz steht nun allerdings in der Originalhandschrift in jenem Abschnitt zu unterst. Dabei aber darf nicht übersehen werden, dass correspondirende Zeichen ihm seinen zweifellosen Platz dort anweisen, wohin er dem Sinne und Zusammenhange nach gehört und wohin ich ihn in der vorliegenden Ausgabe gesetzt habe. Der Satz ist eben später nachgetragen, und zwar nicht über der Zeile und nicht im Rande, weil er dafür zu lang gewesen wäre. — Auch die Sätze „Iui sono ritratti . . ." bis „ma è tutta finta" haben in unserer Ausgabe einen anderen Platz als in den beiden älteren Ausgaben, wo sie nach „perfetta" zu stehen kommen.

[4]) „De Aragona" ist über die durchstrichenen Worte „de portogallo" geschrieben.

Jacometto's Hand zu sein scheint. Die Gebäude sind in niederländischer Art [gebildet], die kleine Landschaft ist in naturalistischer Weise sorgsam und vollendet ausgeführt; und man blickt durch ein Fenster und durch die Thür des Gemaches [hinaus auf die Landschaft]. Eigens nach der Natur gemalt sind darauf ein Pfau, ein Rebhuhn und ein Barbierbecken. An dem Schemel ist ein kleiner angehefteter, offener Brief täuschend gemalt, der den Namen des Meisters zu enthalten scheinen möchte. Nichtsdestoweniger, wenn man genau zusieht, enthält er keinen einzigen Buchstaben und ist nur ganz täuschend nachgemacht. Auch tritt alles zurück.[1]) Das Ganze ist vollkommen durch die Feinheit, durchs Colorit, durch die Zeichnung, die Kraft und Modellirung.

Im Hause des Cardinals Grimano, 1521.

Das Porträt von Madonna Isabella von Aragonien, der Gemalin des Herzogs Philipp von Burgund, unter Lebensgrösse in halber Figur in Oel gemalt, war von der Hand des Zuan Memelin und ist 1450 gemalt.

---

[1]) „Geht auseinander," sagen gelegentlich die Maler. Anonimo meint die Wirkung der guten Perspective in Linien und Farben. Der kleine Satz gehört dem Sinne nach dorthin, wo von dem Durchblick durch Fenster und Thür die Rede ist.

El retratto a oglio de Zuan Memellino ditto et di sua mano istessa, fatto dal specchio; dal qual si comprende, chelera de circa anni 65, piu tosto grasso, che altramente,[1]) rubicondo.

Li dui ritratti pur a oglio del marito et moglie insieme, alla Ponentina, furono de mano de l'istesso.

Li molti altri quadretti de Santi, tutti cun portelle dinanzi, pur a oglio, furono de mano de listesso Zuan Memelino.

Li quadretti pur a oglio nelli qual sono collonette et altri ornamenti, finti de zoglie et pietre preciose felicissimamente, furono da mano de Hieronimo Todeschino.

Le molte tauolette de paesi per la maggior parte sono de mano de Alberto de Holanda, del quale ho scritto a c(art)a 96.[2])

La tela grande della torre de Nembrot, cun tanta uarietà de cose et figure in un paese, fo de mano de Joachin, c(arta) 113.

La tela grande della S. Caterina sopra la rota nel paese fu de mano del detto Joachin.

El S. Jeronimo nel deserto è de man de costui.[3])

Mpt. 61 v. La tela delinferno cun la gran diuersità de monstri fo de mano de Hieronimo Bosch. C(arta) 105.[4])

La tela delli sogni fo de man de linstesso.

La tela della Fortuna cun el ceto che ingiotte Giona fo de man de linstesso.

Sono anchora iui opere de Barberino Venetiano, che ando in Alemagna et Borgogna, et presa quella maniera fece molte cose, zoe . . . .

---

1) Nach „altramente" folgen die durchstrichenen Worte: „et de pela rosso".

2) Der Absatz von „le molte" bis zum Anmerkungszeichen ist später mit ziemlich dunkler Tinte nachgetragen.

3) Dieser kurze Satz ist später nachgetragen.

4) „C(arta) 105" ist links im Rande vermerkt.

Das Selbstbildniss des genannten Zuan Memellino ist in Oel vor dem Spiegel gemalt. Man entnimmt [aus dem Bilde], dass [der Maler damals] ungefähr 65 Jahre alt war, eher dick als anders und röthlich.[1])

Die zwei Bildnisse der Ehegatten gleichfalls in Oel und in niederländischer[2]) Weise gemalt, waren von der Hand desselben.

Die vielen anderen Bilder mit Heiligen, alle vor [oder in gemalten] Pforten stehend, ganz in Oel, waren von der Hand desselben Zuan Memelino.

Die kleinen Bilder, gleichfalls in Oel [gemalt], auf denen Säulchen und andere Ornamente in glücklichster Weise aus Schmuck und kostbaren Steinen hergestellt sind, waren von der Hand des Hieronimo Todeschino.

Die vielen kleinen Tafelbilder mit Landschaften sind grösstentheils von der Hand des Alberto de Holanda, über den ich auf Blatt 96 geschrieben habe.

Die grosse Leinwand mit dem Thurm des Nemrod und den gar vielerlei Sachen und Figuren in einer Landschaft war von der Hand Joachin's [siehe] Blatt 113.

Die grosse Leinwand mit der heiligen Catharina auf dem Rade in einer Landschaft war von der Hand des erwähnten Joachin.

Der heilige Hieronymus in der Wüste war von der Hand desselben.

Das Bild auf Leinwand mit der Hölle und dem vielerlei Ungethier war von der Hand des Hieronymus Bosch [siehe] Blatt 105.

Das Bild auf Leinwand mit den Traumgesichten war von der Hand desselben.

Das Bild auf Leinwand mit der Fortuna und mit dem Walfisch, der den Jonas verschluckt, war von der Hand desselben.

Auch sind dort noch Werke des Barberino von Venedig, der nach Deutschland und Burgund gegangen war und der Vieles nach jener [deutschen und burgundischen] Art geschaffen hat, als . . .

---

1) „Und von rother Haut" hatte Anonimo ursprünglich geschrieben.

2) Mehr wörtlich: in westlicher Art.

Sono ui anchora de Alberto Durer.
Sono ui de Girardo de Holanda, c(arta) 105.

El cartone grande dela conuersione de S. Paulo fo de mano de Rafaelo, fatto per un dei razzi della capella.

L' officio celebre, che Messer Antonio Siciliano vende al cardinal per ducati 500, fu inminiato da molti maestri in molti anni. Iui ui sono inminature de man [de] Zuan Memelin, carta... de man de Girardo da Guant, carta 125, de Livieno da Anversa[1]) carta 125. Lodansi in esso sopratutto li 12 mesi, et tralli altri il febbraro,[2]) oue vno fanciullo orinando nella neue, la fa gialla et il paese iui è tutto neuoso et giacciato.

Mpt. 62 r.[3]) In casa de M. Zuan Ram, 1531[4]), A. S. Stephano.

El ritratto de Rugerio da Burselles pittor antico celebre, in un quadretto de tauola a oglio, fin al petto,[5]) fo de mano de linstesso Rugerio fatto al specchio nel 1462.

El ritratto di esso istesso M. Zuan Ram fo di mano de Vicenzo Cadena a oglio.[6])

La testa dell' Apolline giouine che suona la zampogna, a oglio, fo de man de linstesso Cadena.

La pittura della testa del pastorello che tien in man un frutto, fo de man de Zorzi da Castelfranco.

La pittura della testa del garzone che tien in man la saetta fo di man di Zorzo da Castelfranco.

---

1) „Da Anversa" fehlt bei Frz.

2) „Febbraro" ist über das Wort „genaro" geschrieben.

3) Die ganze Seite zeigt Schrift und helle Tinte, wie sie in vielen der bisher erwähnten Nachträge zu finden war.

4) Die Jahreszahl 1531 ist ausgebessert aus 1530 oder umgekehrt. Mor. und Frz. haben gleichfalls 1531.

5) Vor „petto" steht das durchstrichene Wort „cinto".

6) Nach „oglio" folgen noch die durchstrichenen Worte „in tauola".

Auch sind dort [Werke] von Albert Dürer.

Es sind dort [Werke] von Girardo aus Holland [siehe] Blatt 105.

Der grosse Carton mit der Bekehrung des Paulus war von der Hand Rafael's für einen der Arrazzi in der Kapelle hergestellt.

Das berühmte Gebetbuch, das Herr Antonio Siciliano dem Cardinal um 500 Ducaten verkauft hat, war von vielen Meistern mit Miniaturen geschmückt im Laufe von vielen Jahren. Es sind darin Miniaturen von der Hand des Zuan Memelin, [siehe] Blatt . . ., von der Hand des Girardo von Gent, [siehe] Blatt 125, von Livieno von Antwerpen, [siehe] Blatt 125. Vor Allem werden darin die 12 Monatsbilder gelobt und unter diesen besonders das für den Februar, wo ein Kind in den Schnee pisst und ihn gelb macht. Die Landschaft ist dort ganz schneeig und eisig.

Im Hause des H. Zuan Ram (1531) bei S. Stefano.

Das Porträt des Rogier von Brüssel, eines berühmten alten Malers, ein kleines Tafelgemälde in Oel, [das den Dargestellten] bis zur Brust [zeigt,] war von der Hand desselben Rogier nach dem Spiegel gemalt im Jahre 1462.

Das Bildniss jenes Herrn Zuan Ram selbst war von der Hand des Vicenzo Cadena in Oel [gemalt].

Der Kopf des jungen Apoll, der die Hirtenpfeife bläst, ein Oelbild, war von der Hand desselben Cadena.

Das Gemälde mit dem Brustbilde eines kleinen Hirten, der in der Hand eine Frucht hält, war von der Hand des Zorzi da Castelfranco.

Das Gemälde mit dem Brustbilde eines Knaben, der einen Pfeil in der Hand hält, war von der Hand des Zorzo da Castelfranco.

La pittura picola della nostra donna che ua in Egitto fo de man de Zuan Scorel.

Li dui altri quadri picoli alla guisa della nostra donna ditta, sono de man de . . . . Ponentini.

Le molte teste et li multi busti marmorei sono opere antiche.

Le molte figurette de bronzo sono opere moderne.

Mpt. 62 v. Li molti vasi de terra et trallaltri vno grande integro sono opere antiche.

Le molte medaglie de mettalo, d'oro et d'argento sono opere antiche.[1])

Item porcellane, et infinite altre galantarie.

La tauola del S. Zuanne che bapteza Christo nel Giordano, che è nel fiume insin alle ginocchia, cun el bel paese, et esso M. Zuan Ram ritratto fin al cinto, et cun la schena contra li spettatori, fo de man de Titiano.

Mpt. 65 v.[2]) In casa de M. Chabriel Vendramin, 1530.

El retratto de esso M. Chabriel a meza figura al natural a oglio, fo de mano de Zanin del Comandador, in tela. L'ornamento attorno del fogliame a oro maxenado fo de mano de Pre Vido Celere.

El paesetto in tela cun la tempesta, cun la cingana et soldato, fo de mano de Zorzi da Castelfranco.

La nostra donna cun S. Iseppo nel deserto fo de man de Zuan Scorel de Holanda.

El Christo morto sopra el sepolcro, cun lanzolo chel sostenta, fo de man de Zorzi da Castelfranco reconzata da Titiano.

Li octo quadretti in tauola[3]) a olio picoli forono de mano de maestri Ponentini.

Li 3 retratti picoli a guazzo, vno de M. Filippo Vendramin in un ochio et mezo, et li altri dui de do gentilhomeni giioueni in profilo forono de man de Zuan Bellino.

---

[1]) Dieser Satz fehlt sowohl bei Mor. als auch bei Frz.

[2]) Auf dieser Seite beginnt wieder dunklere Tinte.

[3]) „In tauola" fehlt sowohl bei Mor. als auch bei Frz.

Das kleine Bild mit der Flucht nach Aegypten war von der Hand des Zuan Scorel.

Die anderen zwei Bildchen, ähnlich der erwähnten Flucht, sind von der Hand des . . . eines Westlichen.

Die vielen Köpfe und vielen Büsten aus Marmor sind antike Werke.

Die vielen Figürchen aus Bronze sind moderne Arbeiten.

Die vielen Thongefässe und darunter ein grosses unversehrtes sind antike Werke.

Die vielen Medaillen aus Metall, aus Gold und Silber, sind antik.

Item Fayencen und unzählige andere schöne Sachen.

Das Bild mit dem heiligen Johannes, der Christum tauft, welcher bis zu den Knieen im Flusse Jordan steht, mit der schönen Landschaft; ferner das Bildniss des Herrn Zuan Ram in halber Figur, den Rücken gegen den Beschauer gekehrt, waren von Titian's Hand.

Im Hause des H. Chabriel Vendramin, 1530.

Das Bildniss dieses Herrn Chabriel, in halber Figur in Lebensgrösse in Oel auf Leinwand gemalt, war von der Hand des Zanin del Comandador. Das Laubwerk im Ornament herum in dickem Gold war von der Hand des Pre Vido Celere.

Die kleine Landschaft auf Leinwand mit dem Sturm, mit der Zigeunerin und dem Soldaten war von der Hand des Zorzi da Castelfranco.

Maria und Joseph in der Einöde war von der Hand des Zuan Scorel aus Holland.

Der todte Christus über dem Grabe mit dem Engel, der ihn hält, war von der Hand des Zorzi da Castelfranco und wiederhergestellt von Titian.

Die acht kleinen Tafelgemälde in Oel waren von der Hand niederländischer Meister.

Die drei kleinen Bildnisse in Leimfarbe, das eine [das Bildniss] des Herrn Filippo Vendramin in halbem Profil und die anderen zwei der zwei jungen Edelleute im Profil waren von der Hand des Zuan Bellino.

El quadretto in tauola a oglio del S. Antonio cun el retratto de M. Antonio Siciliano intiero, fo de mano de .... maestro Ponentino, opera ex(cellent)e et max(im)e le teste.

Mpt. 66 r. El quadretto in tauola della nostra donna sola cun el puttino in brazzo, in piedi, in un tempio Ponentino, cun la corona in testa, fo de mano de Rugerio da Brugies, et è opera a oglio perfettissima.

El retratto de Francesco Zancho brauo, de chiaro et scuro dacquarella negra, fo de man de Jacometto.

El libro grande in carta bombasina de dissegni de stil de piombo fu de man de Jacomo Bellino.

El libretto in quarto in cauretto cun li animali coloriti fo de mano de Michelino Milanese.

El libretto in cauretto in ottauo cun li anemali et candelabri de pena, fo de mano de Jacometto.

Il libro in 4to de oxelli coloriti, fo de mano de ....

Et libro de oxelli coloriti in 4to fo de mano de Pre Vido Celere.

Li dui libri in 4to in cauretto de pesci furono de mano del ditto Pre Vido Celere.

Mpt. 66 v. Li dui libri in carta bombasina delle antiquità de Roma forono de man de M. Pre Vido Celere ditto.

El libretto in 8° in carta bergamina a pena delle antiquità de Roma fo de mano de .....

El libretto in 4to in bergamina de stil de arzento delle antiquità de Roma fo de mano de ....

Le due carte, vna in cauretto dela istoria de Atila, et l' altra in bombasina del presepio, de chiaro et scuro de inchiostro, forono de mano de Rafaelo.

Li marmi, zoe la Nympha uestita che dorme distesa, el mezo busto della fanzulla, la testa della fanzulla, la testa de garzone, la nudetta picola troncha, sono opere antiche.

Das kleine Tafelbild in Oel mit dem heiligen Antonius und mit dem Abbild des Herrn Antonio Siciliano in ganzer Figur war von der Hand des .... eines niederländischen Meisters; eine vortreffliche Arbeit, besonders was die Köpfe anbelangt.

Das kleine Tafelbild mit Maria, aufrechtstehend, die Krone auf dem Haupte, und dem Kinde [, das sie] im Arm [hält,] allein in einer niederländischen Kirche, war von der Hand des Rogier aus Brüssel. Es ist ein überaus vollendetes Werk der Oelmalerei.

Das Bild des wackeren Francesco Zancho, ein Helldunkelbild in getuschter Manier, war von der Hand des Jacometto.

Der grosse Band aus Wollenpapier mit Bleistiftzeichnungen war von der Hand des Jacomo Bellino.

Der kleine Quartband aus Ziegenpergament mit den gemalten Thieren war von der Hand des Michelino aus Mailand.

Das Octavbändchen aus Ziegenpergament mit den Thieren und Candelabern in Federzeichnung war von der Hand des Jacometto.

Der Quartband mit den Vögeln in Farben war von der Hand des .....

Der Quartband mit den Vögeln in Farben war von der Hand des Pre Vido Celere.

Die zwei Quartbände aus Ziegenpergament mit den Fischen waren von der Hand des genannten Pre Vido Celere.

Die zwei Bücher aus Wollenpapier mit den römischen Alterthümern waren von der Hand des genannten Herrn Pre Vido Celere.

Das Octavbändchen aus Pergament mit den Federzeichnungen nach römischen Alterthümern war von der Hand des ....

Das Quartbändchen aus Pergament mit den Silberstiftzeichnungen nach römischen Alterthümern war von der Hand des ....

Die zwei Blätter, das eine aus Ziegenpergament, mit der Geschichte des Attila und das andere auf Wollenpapier mit der Krippe, [zwei] Tuschzeichnungen, waren von der Hand des Rafael.

Die [Bildwerke aus] Marmor, und zwar die bekleidete Nymphe, die ausgestreckt [daliegt] und schläft, die halbe Büste des kleinen Mädchens, der Kopf des kleinen Mädchens, der Kopf des Knaben, der Torso der kleinen Nackten sind antike Werke.

Item el troncho del nudo piu del naturale, de marmo.

El nudetto senza brazza et testa de pietra rossa, venuto da Rhodi, la testa del Satyretto che ride, de quella istessa pietra, venuto da Rodi, vn altra testolina d'una fanciulla de marmo. El quadro de marmo de mezzorileuo cun le 4 figure d'un piede, tutte sono opere antiche.[1])

Mpt. 68 r. 1543 austo.

In casa de M. Michiel Contarini alla Misericordia,

il qual successe in le case elegante de M. P(ietr)o Contarini philosopho et de M. Francesco Zen fiol de M. Pietro.

Vi è un Fauno ouer un pastore[2]) nudo de marmo de do piedi, che senta sopra vna rupe, et appoggiato cun la schena sona vna tibia pastorale, opera antiqua, integra et lodevole.

Vi sono alquante testizzuole et alquanti busti marmorei antiqui.

Vi è un quadretto de un piede, poco piu, de una nostra donna, meza figura, che da latte al fanzullo, colorita, de man de Leonardo Vinci, opera della gran forza e molto finita.

---

[1]) Nun folgt ein späterer Zusatz, der augenscheinlich von fremder Hand herrührt. Wir setzen ihn deshalb in die Anmerkung:

„In casa di M. Piero Servio, 1575.

Vn ritratto di suo padre di mano di Giorgio da Castelfranco.
Vn Christo di rilieuo picciolo di cera, belliss(imo).
Vn Sano Jeronimo di Misser Titiano.

In casa de M. Paolo d'Anna.

Vn quadro di Misser Titiano, che Arrigo 3 uolle darli 800 ducati."

Mor. gibt die beiden kleinen Abschnitte zum Schluss seines Textes in kleinerem Druck und macht in einer Note auf die fremden Züge aufmerksam. Frz. bringt sie gleichfalls zum Schluss, behält aber den gleichen Druck wie im Text bei.

[2]) „Ouer un pastore" ist über der Zeile nachgetragen.

Ausserdem der Torso einer überlebensgrossen nackten Figur aus Marmor.

Der kleine Nackte ohne Arme und Kopf aus rothem Stein, eine Figur, die aus Rhodos herstammt, der Kopf des kleinen lachenden Satyr, herstammend aus Rhodos und [gefertigt] aus demselben Steine. Ein anderes Marmorköpfchen von einem kleinen Mädchen [und] die Marmortafel mit den vier einen Fuss langen Figuren in halberhobener Arbeit, all diese sind Antiken.

1543, August.

Im Hause des Herrn Michiel Contarini bei der Misericordia,

welcher [Besitz-] Nachfolger in den vornehmen Häusern des Philosophen Herrn Pietro Contarini und dessen Sohnes Herrn Francesco Zeno war.

Dort ist ein Faun oder ein Hirt, nackend, aus Marmor, zwei Fuss hoch, der auf einem Felsen sitzt, den Rücken anlehnt und auf der Hirtenflöte bläst, ein antikes Werk, unversehrt und des Lobes werth.

Dort gibt es einige antike, ganz kleine Köpfe und einige Marmorbüsten.

Dort ist ein farbiges Bild, wenig grösser als einen Fuss, das die halbe Figur der Maria vorstellt, wie sie dem Kinde die Brust reicht, von der Hand des Lionardo da Vinci, ein Werk voll Kraft und Feinheit der Ausführung.

Im Hause des Herrn Piero Servio, 1575.

Ein Porträt seines Vaters von der Hand des Giorgio da Castelfranco.
Ein überaus schönes kleines Wachsrelief, Christum vorstellend.
Ein heiliger Hieronymus von Herrn Titian.

Im Hause des Herrn Paolo d'Anna.

Ein Gemälde von Herrn Titian, für welches Arrigo III. ihm 800 Ducaten geben wollte.

Vi è vno ritratto picolo di M(isser) Aluixe Contarini con M(isser) . . . .[1]) che morse già anni, et nelinstesso quadretto v' è[2]) al incontro[3]) ritratto[4]) d'una monacha da San Segondo, e sopra la coperta de detti ritratti vna carretta in un[5]) paese, e nella coperta de cuoro de detto quadretto fogliami di oro maxenato, di mano di Jacometto, opera perfettissima.

Vi è vno ritratto colorito picolo della historia de San Christophoro che fece il Mantegna a Padoa in li Eremitani, de man del detto Mantegna, molto bella operetta.

Vi è una tazza de christallo tutta scolpita a fogliami, fornita d'oro, molto vagha.

Vi è un corno grande ritorto, che non si sa di che animale, expolito et ornato d'oro, molto uagho, et appresso laltro corno suo pare, ma non expolito.

Mpt. 68 v. La testa in maiestà de un vechio, in una ametista[6]) di rileuo, legata in uno anello, et il retratto de M. Francesco Zen in un cammeo, et la corniola intagliata in un altro anello furono di mano di Zuanantonio Milanese, che hora uiue in V(enezia), et il ritratto del Zeno è tratto da vna cera de M. Zuan Fallier.

La corniola della figuretta nuda ouer Apolline che tira larco, è opera[7]) di Aluixe Anichino.

La corniola del nudo, che[8]) tien in mano mancha vn scoripone, et in la dextra un vaso, è opera anticha.

---

1) Bei Mor. und bei Frz. statt „con Misser . . . . .": „q. M. . . . ."

2) Die Lesung von „v' è" ist unsicher.

3) Bei Mor. und Frz. statt „al incontro": „il".

4) Das Wort „ritratto" ist erst später eingefügt.

5) Die Worte „carretta in un" fehlen sowohl bei Mor. als auch bei Frz.

6) Zweifelhafte Lesung für das Wort „ametista".

7) Nach „opera" das durchstrichene Wort „antiqua".

8) Nach „che" die durchstrichenen Worte „tira larco".

Dort gibt es ein kleines Bildniss des Herrn Alvixe Contarini mit Herrn ...., der schon vor Jahren gestorben ist. Auf demselben Bildchen [findet sich] gegenüber das Bildniss einer Nonne von San Segondo und auf dem Futteral[1]) der erwähnten Bildnisse ein kleiner Wagen in einer Landschaft. Dann [sieht man] auf dem Lederfutteral jenes Bildchens Blattwerk aus gehäuftem Golde; [das Bildchen ist] von der Hand des Jacometto, ein überaus vollendetes Werk.

Dort ist eine kleine farbige Nachbildung der Legende vom Hlg. Christoph, wie sie Mantegna zu Padua bei den Eremitani gemalt hat, von desselben Mantegna Hand, eine sehr schöne kleine Arbeit.

Dort sieht man eine sehr grosse Krystallschüssel ganz voll mit geschnittenem Blattwerk und mit Golddecor.

Dort ist ein grosses gewundenes geglättetes und mit Gold verziertes Horn, man weiss nicht von welchem Thier. Es reicht sehr weit; und das andere Horn ist ihm ungefähr gleich, ist aber nicht geglättet.

Der nimbirte Kopf eines Alten in Relief aus Amethyst, in einem Ring gefasst, das Bildniss von Herrn Francesco Zen in einer Camee und der geschnittene Carneol in einem andern Ringe waren von der Hand des Zuan Antonio aus Mailand, der jetzt in Venedig lebt. Das Bildniss des Zeno ist nach einer Wachsbossirung des Herrn Zuan Fallier gemacht.

Der Carneol mit der kleinen nackten Figur oder einem Apollo, der den Bogen spannt, ist eine Arbeit von Alvixe Anichino.

Der Carneol mit der nackten [männlichen] Figur, die in der Linken einen Skorpion hält und in der Rechten ein Gefäss, ist ein antikes Werk.

---

[1]) Mehr wörtlich: Auf der Umhüllung, oder: auf der Decke; vielleicht: auf der Rückseite.

Il nudo a pena in un paese fu di man di Zorzi, et è il nudo che ho io in pittura delistesso Zorzi.

El detto M. Michiel ha più quadretti de capretti et tauolette di sua mano, ritratti da carte del Mantegna, Raphaello et altri, ma coloriti da lui alla maniera de Jacometto [1]) et felicemente.

Mpt. 71 r. [2])

In la charita.

La tauola de San Zuane euangelista in la capelletta a man mancha delaltar grande, a guazzo, cun le istoriette nel scabello, fu de man de Zuan Bellino, opera lodeuolissima. Credo lo scabello fusse de man de Lauro Padoano.

La tauola, de..... in la capelletta a man dextra delaltar grande fo de mano de..... [3])

La capella a man mancha tra el parcho et laltar grande, ornatissima de pietre fu fatta far da Dominico de Piero zogiellier et antiquario singular l'anno..... a mastro.....

Iui la statua del Christo de bronzo sopra laltar fo de man de.....

La capelletta alincontro della detta fo fatta far da Giorgio Dragan l'anno.

L'ornamento lodeuole de marmo fo architectura et scultura de Christophoro Gobbo Milanese.

Mpt. 72 r. La tauola iui della nostra donna cun li 4 Santi do per lato, fo de mano de Zuan Baptista da Coneglian.

In la sepultura de Briamonte..... in lo inchlaustro, li dui quadri de bronzo de mezo rilevo delle due battaglie pedestre et equestre, furono de man de Vettor Gambello.

---

1) Bei Mor. und Frz. statt „Jacometto": „Jacomo".

2) Diese Seite ist mit auffallend heller Tinte geschrieben.

3) Dieser Satz fehlt sowohl bei Mor. als auch bei Frz.

Die Federzeichnung mit der nackten [männlichen] Figur in einer Landschaft war von der Hand des Zorzi. Es ist dieselbe nackte Figur, die ich von demselben Zorzi als Gemälde besitze.

Der genannte Herr Michiel hat mehrere Bildchen auf Ziegenpergament und mehrere kleine Tafelbilder von seiner [eigenen] Hand, die nach Zeichnungen Mantegna's, Rafael's und Anderer copirt, aber von ihm in der Art des Jacometto colorirt sind und das in glücklicher Weise.

In der Charità.

Das Gemälde mit dem Hlg. Johannes Evangelista in Deckfarben [gemalt], das sich in der kleinen Kapelle zur Linken vom Hochaltar befindet, und das die kleinen Darstellungen auf der Predelle zeigt, war von der Hand Zuan Bellino's, ein Werk allen Lobes würdig. Ich glaube, die Predelle war von der Hand des Lauro aus Padua.

Das Tafelgemälde mit ..... in der Kapelle rechts vom Hochaltar war von der Hand des .....

Die Kapelle zur Linken zwischen den Chorschranken und dem Hochaltar über und über mit Steinen geschmückt hat Domenico de Piero, der Juwelenhändler und ausgezeichnete Antiquar, machen lassen im Jahre ..... von Meister .....

Die Bronzefigur des Christus über dem Altar war von der Hand des .....

Die kleine Kapelle in der Nähe der erwähnten hat Giorgio Dragan machen lassen im Jahre .....

Das lobenswerthe Zierwerk aus Marmor war im Architektonischen und Plastischen von Christoforo Gobbo aus Mailand.

Dort war das Tafelbild mit Maria und den vier Heiligen, zwei an jeder Seite, von der Hand des Zuan Baptista da Conegliano.

An dem Grabmal des Briamonte ..... im Kloster waren die zwei Bonzetafeln in halberhobener Arbeit mit den zwei Schlachten des Fussvolkes und der Reiterei von der Hand des Vettor Gambello.

El choro di tarsia fece Alexandro de Christophoro Bregnio lanno 1539,[1]) come apar iui.[2])

Mpt. 72 v. In la scola della Karita la qual scola è la piu anticha de scolae de V(enezia).

La nostra donna in testa delalbergo, cun el puttino in brazzo, cun li altri dui santi vn per lato à guazzo,[3]) in tauola, et magior del natural, furono de man de Antonio da Muran.

Nel ditto albergo a man mancha li apostoli pur in tauola a guazzo, mazor del natural, furon de man de Jacomello dal Fior l'anno 1418. 13. Febbrajo.

A man dextra le pitture, ut supra furono de man de .....

In la sala della ditta scola la nostra donna a guazzo in tauola a man mancha appresso la porta delalbergo fu dipinta lanno 1352 da.....

La pittura in ditta sala sopra la scala fu fatta lanno 1487 da .....

Le altre pitture da lun lato et laltro della sala, pur a guazzo, in tauole cun la istoria della nostra donna, furono de man de .....

Nell' albergo el ritratto del cardinal Niceno vestito di zambellotto negro cun la cappa in capo, et cun lo capello deposto giuso accosto dello, fu de mano de ..... et nouamente è stato refatto da .....

Mpt. 73 r. El quadretto della passion del nostro signore cun tutti li misterii in piu capitoli a figure picole alla Grecca, cun el texto[4]) delli euangelii Grecco sotto, fu opera Costantinopolitana, et par essere stata vna porta dun armaro. Et fu donata dal cardinal Niceno alla scola, della qual volse esser fratello. Per il che essi

1) Bei Frz. statt 1539: 1530.

2) Der kleine Absatz von „El choro" bis zum zweiten Anmerkungszeichen ist später mit dunklerer Tinte nachgetragen.

3) „a guazzo" fehlt bei Frz.

4) Bei Mor. und Frz. statt „texto": „tempo".

Die Chorstühle mit Intarsien hat Alexandro de Christophoro Bregnio im Jahre 1539 angeführt, wie es dort deutlich [zu lesen].

In der Scuola della Charità, welche die älteste Brüderschaft in Venedig ist.

[Gleich] zu Anfang der Herberge Maria mit dem Kindchen auf dem Arm und mit den zwei anderen Heiligen, von mehr als Lebensgrösse, an jeder Seite, ein Tafelgemälde in Deckfarben, war von der Hand des Antonio da Muran.

Links in der erwähnten Herberge waren die Apostel gleichfalls Tafelgemälde in Deckfarben und über lebensgross von der Hand des Jacomello dal Fior, [vollendet] im Jahre 1418 am 13. Februar.

Die Gemälde zur Rechten waren wie die obigen von der Hand des .....

Im Saale der erwähnten Brüderschaft war das Gouachebild mit der Madonna zur Linken in der Nähe des Einganges zur Herberge von ..... gemalt im Jahre 1352.

Das Gemälde über der Treppe in demselben Saal war 1487 ausgeführt von .....

Die übrigen Bilder an beiden Seiten des Saales gleichfalls in Gouache, die Tafelgemälde [nämlich] mit der Legende der Maria waren von der Hand des .....

In der Herberge war das Bildniss des Cardinale Niceno, der ein schwarzes Gewand trägt, der die Capuze übers Haupt gezogen und den Hut unten neben sich gelegt hat, von der Hand des ..... Neuerlich ist es übergangen worden von .....

Das kleine Bild mit der Passionsgeschichte unseres Herrn und mit allen Wundern in mehreren Capiteln mit kleinen Figuren in byzantinischer Weise und mit dem griechischen Evangelientext darunter war eine Arbeit aus Constantinopel und scheint eine Schrankthür gewesen zu sein. Es wurde der Brüderschaft vom Cardinal Niceno geschenkt, zu welcher er als Bruder gehören

lo fecero ritrar nel ditto quadro della questa passion, de sotto inzenochiato cun la croce in mano cun dui altri fratelli della scola similmente inzenochiati, et cun le cappe in dosso.[1])

Iui, el quadretto della testa de Christo in maiestà, a guazzo, fu de mano de Andrea Bellino, come appar per la sottoscriptione.

---

[1]) Der lange Abschnitt von „Et fu donata" auf Seite 116 unten bis „cappe in dosso" auf Seite 118 ist nachgetragen.

wollte. Deshalb hat er sich auf diesem Passionsbilde oben porträtiren lassen, wie er kniet und das Kreuz in der Hand hält, [zugleich] mit zwei anderen Brüdern der Schule, die gleichfalls knien und die Capuzen auf dem Rücken haben.

Dort war das kleine Bild mit dem nimbirten Christuskopf in Deckfarbe von der Hand des Andrea Bellino, wie aus der Bezeichnung hervorgeht.

REGISTER.

Abà, Pietro Antonio dall', 2.
Adriano (Fiorentino), 18.
Agliardi, Alessio, 68.
Agnolo Zotto, siehe Zotto.
Alberto de Holanda, siehe Ouwater.
Alberto Durer, siehe Dürer.
Alessandro Capella, siehe Capella.
Alessandro Martinengo, siehe Martinengo.
Alessio di Archi, siehe Archi.
Alighieri Dante, 22.
Altichieri da Zevio, 6, 32, 34.
Altobello da Mellone, 40, 44.
Alvise Anichino, 112.
Alvise Contarini, siehe Contarini.
Alvise Cornaro, siehe Cornaro.
Alvise (Goldschmied), 32.
Alvise Pasqualino, siehe Pasqualino.
Amadio, Giov. Antonio, 41, 64.
Ambrogio da Nola, 92.
Andrea Mantegna, siehe Mantegna.
Andrea Odoni, siehe Odoni.
Andrea Previtali, siehe Previtali.
Andrea Riccio, siehe Riccio.
Angiolino Bresciano, 52.
Angioli Vittore di, siehe Archangeli.
Anna, Paolo d', 110.
Antinous, 24.
Antonello da Messina, 80, 98.
Antonio da Murano, 12, 14, 116.
Antonio (de Padova), Maler, 6, 34.
Antonio Foscarini, siehe Foscarini.
Antonio Lombardo, siehe Lombardo.
Antonio Minello, siehe Minello.
Antonio Pasqualino, siehe Pasqualino.
Antonio Siciliano, 108.
Antoninus, 24.
Ansuino da Forli, 26, 32.
Anzolino, siehe Angiolino.
Archangeli, Vittore di, 82, 96.
Archi, Alessio di, siehe Agliardi.
Armanin, siehe Romanino.
Aurelianus, 24.
Avanzo Jacopo, 6, 34, 36.
Avanzo Nicolò, 92.
Azzo d' Este, siehe Este.

Baptista dal Lion, siehe Lion.
Barbarelli, Giorgio, 22, 78, 80, 86, 88, 90, 98, 104, 106, 110, 114.
Barbari, Jacopo de, 102.
Barberino Venetiano, siehe Barbari.
Barnaba (Bischof), 52.
Bartolommeo Colleoni, siehe Coleone.
Bartolommeo da Murano, 14.
Bartolommeo Montagna, 8.
Beatrice d' Este, siehe Este.
Beazzano Agostino, 20.
Bellano, Giacomo, 4, 14.
Bellini Andrea, 118.

Bellini Gentile, 4.
Bellini Giovanni, 4, 18, 64, 66, 80, 88, 90, 98, 106, 114.
Bellini Jacopo, 4, 6, 18, 20, 108.
Bellino, siehe Bellini.
Bembo, Bernardo, 22.
Bembo, Pietro, 14, 16, 20, 22.
Benedetto Bordon, siehe Bordon.
Benedetto Diana, siehe Diana.
Bernardo Bembo, siehe Bembo.
Barnardo da Trevi, siehe Zenale.
Bertoldo di Giovanni, 18.
Bertoldo d' Este, siehe Este.
Bessarione 116, 118.
Bianca Maria Sforza, siehe Sforza.
Bianca Visconti, siehe Visconti.
Bianco (Biancho) Simone, 82, 86.
Boccacino da Cremona, 40, 42.
Bonghi, Nicolò di, 68.
Bonifazio di Lupi, siehe Lupi.
Bonifazio Veronese, 84.
Bordon, Benedetto, 84.
Bordone, Paris, 72.
Borgognone, siehe Stefani.
Bosch, Hieronymus, 102.
Botta, Ascanio, 44.
Bramante Donato, 50, 62.
Bramantino, siehe Suardi.
Bregno Cristoforo, 116.
Briamonte, 114.
Brutus, 22.
Buono (Ferrarese), 26.
Busi, Giovanni, 62, 68, 72.
Busser, Pietro, 64.

Cadena, siehe Catena.
Calzetta, Pietro, 4, 8, 10.
Cambi, Galeazzo di, 64.
Camelio, Vittore, 114.
Camillo Lampognano, siehe Lampognano.
Campagnola Domenico, 6, 30, 32 34, 36.
Campagnola Giulio, 12, 22.
Canozzi da Lendenara, Lorenzo, 2, 4.
Canozzi da Lendenara, Cristoforo, 2, 4.
Capella, Alessandro, 18.
Caracalla, 24.
Cariani, siehe Busi.
Carl d. Gr. 58.
Carl VIII. 96.
Carrara, Giovanni Antonio da, 8.
Carrara, signori da, 26, 34, 36.
Casotto, Giovanni, 68.
Catarina Visconti, siehe Visconti.
Catena Vincenzo, 72, 80, 86, 104.
Celere, Prete Guido, 106, 108.
Cesare Cesariano, 58.
Chabriel, siehe Gabriel.
Christophoro, siehe Cristoforo.
Cimabue, Giovanni, 20.
Cima da Conegliano, 114.
Civerchio, Vincenzo, 74.
Civerto, siehe Civerchio.
Coleone Bartolomeo, 64.
Comandator Giovanni, 84, 94, 106.
Contarini Alvise, 112.
Contarini Francesco Zeno, 110, 112.
Contarini Michele, 110, 114.
Contarini Pietro, 94, 110.
Contarini Taddeo, 86.
Conti Raniero, 8.
Conti Manfredino, 8.
Cornaro Alvise, 10, 12.
Cornello (Cavaliere), 66.
Cornello Domenico, 68.
Corona, Padovano, 28.
Cortellieri Tebaldo di, 26.
Cosmo de Medici, siehe Medici.
Costa, Lorenzo, 90.
Cotignola, 44.
Cristoforo Bregno, siehe Bregno.
Cristoforo Canozzi da Lendenara, 2, 4.
Cristoforo da Roma, 44, 82, 96.
Cristoforo Longolio, siehe Longolio.
Cristoforo Marcello, siehe Marcello.
Cristoforo Romano, siehe Cristoforo da Roma.

Damiano, Fra, 66.
Dante, siehe Alighieri.
Da Stra, 30.
D'Avanzo, siehe Avanzo.
Della Torre, siehe Torre.
Diana, Benedetto, 22, 72.
Di Archi, siehe Archi.
Dionysius von Syrakus, 92.
Domenico Campagnola, siehe Campagnola.
Domenico de Pietro, 114.
Domenico Veneziano, 12.
Dominico, siehe Domenico.
Domitianus, 24.
Donatello, 2, 4, 26.
Dragan, Giorgio, 114.
Dürer Albrecht, 104.

Enrico Scrovegni, siehe Scrovegni.
Este, Azzo d', 52.
Este, Beatrice d', 52.
Este, Bertoldo d', 20.
Este, Isabella d', 90.
Este, Leonora d', 90.
Eyck, Jan van, 16, 54.

Fabriano, siehe Gentile.
Falconetto Giovanni, 10, 12.
Fallier Giovanni, 112.
Fanon, siehe Civerchio.
Filippo da Parma, 42.
Filippo dal Sacco, 42.
Filippo, Fra, 4, 32.
Forli, siehe Melozzo und Ansuino.
Forner, siehe Civerchio.
Foscarini, Antonio, 90.
Francesco Contarini, siehe Contarini.
Francesco Gonzaga, siehe Gonzaga.
Francesco Sforza, siehe Sforza.
Francesco Giglio, siehe Giglio.
Francesco Zancho, siehe Zanco.
Furli, siehe Melozzo.

Gabinius Aulus, 52.
Gabriel Vendramin, siehe Vendramin.
Gajus Julius Caesar, 24.
Galeazzo di Cambii, siehe Cambi.
Galeazzo Visconti, siehe Visconti.
Gallura, Nino de, 52.
Gambara, 44.
Gambello, siehe Camelio.
Gatta melata, Erasmo, 4.
Gatta melata, Giovanni Antonio, 4.
Gasparo (maestro), 52.
Gentile Bellini, siehe Bellini.
Gentile da Fabriano, 20, 78.
Gerolamo Marcello, siehe Marcello.
Gerolamo Padoano, 12.
Gerolamo Savoldo, siehe Savoldo.
Gerolamo Todeschino, 102.
Gherardo da Guant, 104.
Gherardo de Holanda, 104.
Giacomo, siehe Jacopo.
Gianes, siehe Jan.
Giglio (Zio) Francesco, 82, 84, 86, 92, 94.
Gioachino, siehe Patenier.
Giorgio Barbarelli, siehe Barbarelli.
Giorgio Dragan, siehe Dragan.
Giorgione, siehe Barbarelli.
Giotto di Bondone, 6, 26.
Giovanni Antonio Amadio, siehe Amadio.
Giovanni da Pisa, 26.
Giovanni (de Padova), 6, 34.
Giovanni Alvise da Murano, 12.
Giovanni Antonio da Milano, 112.
Giovanni Antonio da Pordenone, siehe Licinio.
Giovanni Antonio Gattamelata, siehe Gattamelata.
Giovanni Antonio Venier, siehe Venier.
Giovanni Battista da Conegliano, siehe Cima.
Giovanni Battista dal Lion, siehe Lion.
Giovanni Commandator, siehe Commandador.
Giovanni Bellini, siehe Bellini.
Giovanni Busi, siehe Busi.
Giovanni Domenico da Vercelli, 42.

Giovanni Falconetto, siehe Falconetto.
Giovanni Fallier, siehe Fallier.
Giovanni Galeazzo Visconti, siehe Visconti.
Giovanni Maria (Padoano), 8, 10, 12, 30, 32, 34.
Giovanni Michiel, siehe Michiel.
Giovanni Miretto, siehe Miretto.
Giovanni Pietro de Valcamonica, 42, 74.
Giovanni Ram, siehe Ram.
Girardo, siehe Gherardo.
Giulio Campagnola, siehe Campagnola.
Giusto, 6, 26.
Gobbo Cristoforo, siehe Solari.
Gonzaga Francesco II. (Marchese), 90.
Grimani Domenico, 100.
Guariento, 26, 34, 36.
Guido Celere Pre, siehe Celere.
Guido della Torre, siehe Torre.
Guido Lizzaro, siehe Lizzaro.

Hadriano, siehe Adriano.
Hieronimo, siehe Gerolamo.

Jacomello dal Fiore, 116.
Jacometto, 20, 22, 82, 94, 98, 108, 112, 114.
Jacopo Bellini, siehe Bellini.
Jacopo da Montagnana, 4, 8.
Jacopo d' Avanzo, siehe Avanzo.
Jacopo Marcello, siehe Marcello.
Jacopo Palma, siehe Palma.
Jan van Eyck (Gianes da Brugia), 16.
Joachin, siehe Giacchino.
Joannes, siehe Giovanni.
Isabella d' Este, siehe Este.
Isabella von Arragonien, 100.
Julio, siehe Giulio.
Julius Caesar, siehe Gajus.

Lampognano, Camillo, 54.
Lampognano, Nicolò, 54.
Laura (Petrarca's), 22.
Lauro Padovano, 114.
Leonico, Tomado, 16, 18.
Leonora d' Este, siehe Este.
Licinio da Pordenone, 40, 42, 44.
Lionardo da Vinci, 110.
Lion, Giovanni Battista dal, 30.
Livieno di Anversa, 104.
Lizzaro, Guido, 30, 34.
Lodovico Sforza, siehe Sforza.
Lombardo del Mulo (da Serigo), 34.
Lombardo, Antonio, 8.
Lombardo, Tullio, 8, 82.
Longolio, Cristoforo, 14.
Lorenzo Canozzi da Lendenara, 2, 4, 6.
Lorenzo Costa, siehe Costa.
Lorenzo da Parenzo, 12.
Lotto, Lorenzo, 62, 64, 66, 68, 84.
Lupi, Bonifazio di, 6.
Lupi, Raimondo di, 6.

Manfredino di Conti, 8.
Mantegna Andrea, 10, 20, 22, 26, 28, 30, 94, 112, 114.
Marcellinus, 24.
Marcello, Cristoforo, 90.
Marcello, Gerolamo, 88, 90.
Marcello, Jacopo, 90.
Maro Virgilius, 24.
Marco da Mantua, 28.
Martinengo Alessandro, 64.
Matteo dal Pozzo, 8.
Maximianus, 50.
Maxmilian I., 88.
Medici, Cosmo de, 48.
Melozzo da Forli, 10.
Memellino, siehe Memlinc.
Memglino, siehe Memlinc.
Memlinc Jan, 20, 54, 98, 102, 104.
Michele Contarini, siehe Contarini.
Michelino Milanese, 108.
Michiel Giovanni, 88, 94.
Michiel Vianello, siehe Vianello.
Minello Antonio, 8, 82.
Miretto, Giovanni, 32.
Montagna Bartolomeo, 8, 10, 18, 28, 36.

Montagna Benedetto, 36.
Montagnana Jacopo, 4, 8.
Muranesi, 12.
Murano Antonio da, siehe Antonio.
Murano Bartolommeo da, siehe Bartolommeo.
Murano Giovanni Alvise da, siehe Giovanni.

Navagero Andrea, 20.
Nerva, 52.
Nicolò d' Avanzo, siehe Avanzo.
Nicolò Lampognano, siehe Lampognano.
Nicolò Pizzolo, siehe Pizzolo.
Nino de Gallura, siehe Gallura.

Octaviano, siehe Ottaviano.
Oddoni (Odoni), Andrea, 82.
Odoaker, 58.
Ottaviano (Bresciano), 34.
Ottaviano Panigarola, siehe Panigarolo.
Ouwater Albert, 102.

Paganino, 44.
Palma Jacopo, 84, 86, 88, 90, 94.
Panigarolo Ottaviano, 54.
Paolo Stella, siehe Stella.
Paolo Trevisani, siehe Trevisani.
Paolo Ucello, siehe Ucello.
Paris Bordone, siehe Bordone.
Parmesan, 90.
Pasqualino Alvise, 80.
Pasqualino Antonio, 78, 98.
Patenier, Joachim, 102.
Paulo, siehe Paolo.
Perugino, Pietro, 42.
Pescia, Pietro Maria da, 82, 96.
Petrarca, Francesco, 22, 34.
Philipp, der Gute 100.
Philippo, siehe Filippo.
Piero, siehe Pietro.
Pietro Antonio dall' Abà da Modena, siehe Abà.
Pietro Bembo, siehe Bembo.
Pietro Busser, siehe Busser.
Pietro Calzetta, siehe Calzetta.
Pietro Contarini, siehe Contarini.
Pietro Maria (da Pescia) Fiorentino, siehe Pescia.
Pietro Perugino, siehe Perugino.
Piombo, Sebastiano del, 20, 88.
Pirgotele, 10.
Pisano, Vittore, 30, 58.
Pizzolo Nicolò, 26, 32.
Pollo, siehe Paolo.
Pompejus, 52.
Pordenone, Licinio da, siehe Licinio.
Pozzo, Matteo dal, 8.
Previtali, Andrea, 62, 64, 66, 68.
Privitali, siehe Previtali.

Rafaello d'Urbino, siehe Sanzio.
Raimondo di Lupi, siehe Lupi.
Ram Giovanni, 78, 104, 106.
Raniero di Conti, siehe Conti
Raphaello, siehe Sanzio.
Resialo, 12.
Retilao, 12.
Rhau, Severo, 8.
Riccio Andrea, 4, 6, 10, 14, 28, 32, 34.
Rizzo, siehe Riccio.
Roberto, 52.
Roccabonella, 14.
Rogier van der Weyden, 104, 108.
Romanino, Gerolamo, 44, 88.
Rudolf von Habsburg, 40.
Rugiero, siehe Rogier.

Sacco, Filippo dal, 42.
Sannazaro Jacopo, 20.
Sanseverino, Roberto, 52.
Sanzio, Rafaello, 12, 20, 28, 90, 96, 98, 104, 108, 114.
Savoldo, Gerolamo, 84.
Schiavone, 12, 14, 66.
Schorel Jan, 94, 106.
Scipio (Africanus major), 84.
Scorel, siehe Schorel.
Scrovegni, Enrico, 26.

Sebastiano Veneziano (del Piombo), siehe Piombo.
Sebastiano Bolognese, 84.
Servio, Pietro, 110.
Severo Rhau, 8.
Sforza, Bianca Maria, 88.
Sforza, Francesco, 48, 50.
Sforza, Lodovico, 50, 88.
Simone Bianco, siehe Bianco.
Simone da Pavia, 64.
Solari, Cristoforo, genannt Gobbo, 10, 114.
Squarcione Francesco, 14.
Stefani, Ambrogio da Fossano, gen. Borgognone, 64.
Stefano (da Ferrara), 8.
Stella, Paolo, 8.
Strà (da Stra), 30.
Suardi, Bartolommeo, gen. Bramantino, 66.

Taddeo Contarini, siehe Contarini.
Tebaldo di Cortellieri, siehe Cortellieri.
Terentius, Publius, 24.
Tiziano Vecellio, siehe Vecellio.
Tomado Leonico, 16, 18.
Torre, Guido della, 52.
Trevi, Bernardo da, siehe Zenale.
Trevisani Paolo, 86.
Trombetta, Antonio, 4.
Trozo da Monza, 66.
Tullio Lombardo, siehe Lombardo.
Turriano, 44.

Uccello, Paolo, 28.

Valcamonica, Giovanni Pietro di, 42.
Vacche, Vincenzo dalle, 28.
Vecellio Tiziano, 10, 34, 78, 84, 88, 90, 98, 106, 110.
Vendramin, Filippo, 106.
Vendramin, Gabriel, 82, 106.
Venier, Giovanni Antonio 96, 98.
Vercelli, Giovanni Domenico da, siehe Giovanni.
Vettor, siehe Vittore.
Vianello Michele, 80.
Vicenzo, siehe Vincenzo.
Vido, siehe Guido.
Vincenzo Bresciano, 68, 72.
Vincenzo Catena, siehe Catena.
Vincenzo dalle Vache, siehe Vacche.
Vincenzo Civerchio, siehe Civerchio.
Virgilius, siehe Maro.
Visconti Bianca, 52.
Visconti Catarina, 58.
Visconti Galeazzo, 48, 52, 54.
Visconti Galeazzo (II.) Maria, 58.
Visconti Giovanni Galeazzo, 52, 58.
Visconti Mattea, 52, 58.
Vittore di Archangeli, siehe Archangeli.

Zanco, Francesco, 108.
Zenale, Bernardo, da Trevi, 54, 66.
Zio, siehe Giglio.
Zorzi, siehe Giorgio.
Zorzo, siehe Giorgio.
Zotto Agnolo, 8.
Zuan, siehe Giovanni.
Zuanne, siehe Giovanni.

K. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien.

Von demselben Autor sind erschienen:

ZUR KRITIK

von

DÜRER'S APOKALYPSE

und

seines Wappens mit dem Todtenkopfe

1884

und

DIE APOKALYPSE

in den

BILDERHANDSCHRIFTEN DES MITTELALTERS.

Eine kunstgeschichtliche Untersuchung.

1885.

